UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00099613 2

Michelangelo
und die Medici-Kapelle.

Michelangelo
und die Medici-Kapelle.

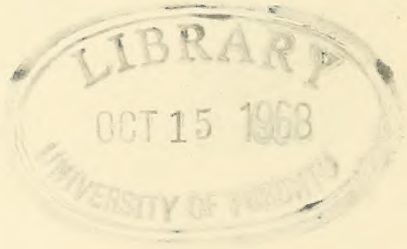
Von

Heinrich Brockhaus.

Mit 35 Abbildungen, darunter 8 Separatbilder.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
—
1909.

NB
623
B9B7



Vorwort.

Die vorliegende Schrift behandelt die Kunst Michelangelos nach den beiden Seiten hin, auf die es bei allen Kunstwerken ankommt, das ist nach Form und Inhalt, die sich zueinander verhalten wie beim Menschen Körper und Seele.

Im ersten Abschnitt ist die künstlerische Formensprache Michelangelos ins Auge gefaßt und dabei versucht worden, herauszufinden, was ihn nach dieser Seite hin interessierte; das Interesse eines Künstlers ist wichtig, für die Auswahl seiner Stoffe, die Gestaltung derselben im ganzen und die Ausführung im einzelnen. Die übrigen Abschnitte sind dem geistigen Gehalt der Werke Michelangelos gewidmet. Der geistige Gehalt scheint mir bei bedeutenden Menschen noch wichtiger zu sein als ihre persönliche Ausdrucksweise: er verdient die größte Aufmerksamkeit. Als Hauptwerke Michelangelos wurden daraufhin das Grabdenkmal für Papst Julius II. und die Grabkapelle der Medici untersucht. Ich glaube die Frage lösen zu können, was diese beiden weltbekannten Werke eigentlich zu bedeuten haben. Es ist eine Frage, die für das Verständnis des Künstlers, bei seiner ungewöhnlichen Bedeutung weiterhin auch für das Verständnis seines Zeitalters und der religiösen Kunst überhaupt von größter Bedeutung ist.

Entstanden ist die Schrift nach und nach für die wissenschaftlichen Besprechungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, dem ich seit seinem Beginn vorstehe. Der erste Abschnitt wurde dort schon vor mehr als sechs Jahren, im Frühjahr 1902, großenteils vorgetragen, der über die Medici-Kapelle Michelangelos teilweise ebenfalls kurz schon damals und ausführlicher vor fast drei Jahren, der über das Juliusgrab vor einem Jahre bei der Feier des zehnjährigen Bestehens des Instituts, der über David im vorigen Frühjahr; der Rückblick auf die ältere Medici-Kapelle gelangt jetzt zum erstenmal

zur Mitteilung. Wie der religiöse Inhalt der Kunstwerke es mit sich bringt, habe ich mich dabei als Geschichtsforscher in den damaligen Gottesdienst vertieft; es ist derselbe, der auch seither von der katholischen Kirche beibehalten worden ist. Daß meine Forschung diese Richtung nahm, geht auf weit zurückliegende Anregungen zurück, die ich in meiner Studentenzeit von Anton Springer erhielt; dies sei dankbar gesagt.

Auf Grund der folgenden Ausführungen seien hier einige Hauptsätze ausgesprochen, die für die Kunst aller Zeiten gelten: Kunstwerke, die in schöner Form schönen Inhalt geben, wirken mit doppelter Anziehungskraft, wie man jetzt bei Michelangelo bestätigt finden wird, dessen Werke durch die Schönheit ihres Gedankeninhalts noch gewinnen. Ferner: Kirchliche Kunstwerke haben ihren natürlichen Boden im Gottesdienst. Endlich: Die Kunst hält in ihren besten Werken Fühlung mit der übrigen Bildung der Zeit. Mögen meine Ausführungen, die der Erhellung der Vergangenheit gewidmet sind, zugleich auch der Kunst unserer Zeit zum Nutzen gereichen.

Florenz, im November 1908.

Heinrich Brockhaus.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

I. Über Michelangelos Kunstprinzipien 1

II. Das Kolossalstandbild des David 12

III. Das Grabdenkmal für Papst Julius II. 20

IV. Die Sakristei von San Lorenzo 24

V. Die neue Grabkapelle der Medici 52

Einleitung 52

1. Stimmen aus Michelangelos Zeit 53

2. Neue Deutungsversuche 56

3. Religiöse Deutung:

Die Tageszeiten 63

Das Weltall 70

Die Madonnengruppe und frühere Entwürfe . 73

Die Altarleuchter und Dante 79

4. Wahl des Themas 85

Anhang:

I. Die Messe für die Verstorbenen 89

II. Eine Predigt Savonarolas 94

III. Ambrosianische Hymnen 112

Register 116

Verzeichnis der Abbildungen.

Zu I. Über Michelangelos Kunstprinzipien:

1. Madonna Doni-Strozzi, Bild von Michelangelo in den Uffizien 4
2. Jeremias, Fresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle 8
3. Die Schöpfung, Fresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle . . 10

Zu II. Das Kolossalstandbild des David:

4. Bacchus, von Michelangelo, Florenz, Museo Nazionale 12
5. David, Kolossalstandbild von Michelangelo, früher vor dem Palazzo Vecchio, jetzt in der Galleria antica in Florenz 16

Zu III. Grabdenkmal für Papst Julius II.:

6. Gesamtentwurf Michelangelos dafür, in den Königlichen Museen zu Berlin 22

Zu IV. Die Sakristei von San Lorenzo Seite

7. Sakristei von San Lorenzo, gebaut von Brunelleschi, geschmückt von Donatello 24
8. Sternenhimmel in der Sakristei von San Lorenzo, Malerei aus dem 15. Jahrhundert 26
9. Sternenhimmel in der Capella Pazzi in Santa Croce, Malerei aus dem 15. Jahrhundert 27
10 11. Chorschranken in San Lorenzo 30. 31
12. Grabdenkmal für Piero und Giovanni de' Medici in der Sakristei von San Lorenzo 32
13. Märtyrerpaar, Lorenzo und Stefano, von Donatello, in der Sakristei von San Lorenzo 34
14. Märtyrerpaar, Cosma und Damiano, von Donatello, in der Sakristei von San Lorenzo 35
15. Opfer Abrahams, von Brunelleschi, von der Vorderseite des Altars der Sakristei von San Lorenzo, jetzt im Museo Nazionale in Florenz 36
16. Madonna, an der Rückseite des Altars in der Sakristei von San Lorenzo 37
17. Weihwasserbrunnen von Verrocchio in der Sakristei von San Lorenzo. . 41
18. Sarkophag des Grabdenkmals für Piero und Giovanni de' Medici von Verrocchio in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz 44
19. Bronzekranz daran 45
20. Rose über den Fenstern des Medici-Palastes in Florenz 47
21. Aufnahme des Evangelisten Johannes in den Himmel, Medaillon von Donatello, in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz 49

Zu V. Die neue Grabkapelle der Medici:

22. Grabdenkmäler in der neuen Grabkapelle der Medici in San Lorenzo, von Michelangelo 52
23—27. Einzelheiten vom Grabdenkmal mit der Aurora: Aufsatz mit Waffen, Schmuckwerk, Fratzenfries . . . . . 65—69
28. Allegorische Gestalt, einen Fluß darstellend, Tonmodell für die neue Grabkapelle der Medici von Michelangelo, jetzt in der Galleria antica in Florenz 72
29. Entwurf für die Mittelwand mit Grabdenkmälern, Kopie von Aristotile da Sangallo in den Uffizien 74
30. Reliefszenen für den vorher abgebildeten Entwurf, Kopie von Aristotile da Sangallo in den Uffizien, untere Hälfte einer Zeichnung 75
31. Monatsbilder, April und Sepember, aus dem 1512 in Venedig gedruckten Missale Romanum 75
32. Variation des vorher abgebildeten Entwurfs, Kopie von Aristotile da Sangallo in den Uffizien, obere Hälfte zu Abb. 30 76
33. Entwurf für eine Wand mit Grabdenkmal, Zeichnung von Michelangelo im British Museum 77
34, 35. Altarleuchter in der neuen Grabkapelle in San Lorenzo 80. 81

I. Über Michelangelos Kunstprinzipien.

Die Bewunderer Michelangelos stehen bei Betrachtung seines Rundbildes der heiligen Familie in der Galerie der Uffizien, das wir hier vor Augen führen (Abbildung 1), wie vor einem Rätsel. Man sagt sich, das Bild muß bedeutend sein, da es von einem der größten Künstler herrührt und augenscheinlich mit großer Sorgfalt gearbeitet ist, aber es hält schwer, ihm näher zu kommen, seine Bedeutung zu erkennen. Es macht den Eindruck, daß es den Maler viel Nachdenken gekostet haben muß, viele prinzipielle Erwägungen in sich birgt. Von dieser Seite her wird es wirklich möglich sein, dem Bilde gerecht zu werden, wenn man sich fragt, welche Kunstprinzipien in Michelangelos jungen Jahren in Ansehen standen und dem um Vollendung ringenden Künstler sich darboten mit der Aussicht, ihm seine Lebensaufgabe zu erleichtern, ihm zum rechten Wege zu verhelfen, wie dies der Anspruch aller Kunsttheorien zu sein pflegt.

Wir finden Michelangelo als heranwachsenden Jüngling in dem hochgebildeten Kreise, der sich um Lorenzo il Magnifico gesammelt hatte. Hier war er im geistigen Mittelpunkte von Florenz; Künstler und Gelehrte gingen aus und ein, und was sie leisteten, fand verständnisvolle Würdigung. Ein hervorragender Mann aus diesem Kreise, der Kunst und Wissenschaft in seltenem Maße vereinigt hatte, Leon Battista Alberti, stand hier auch nach seinem Tode in hohem Ansehen. Der ihn lange überlebende berühmte Dante-Forscher Cristoforo Landino, mit dessen Erklärungen wir uns noch öfters zu beschäftigen haben werden, stellte ihn außerordentlich hoch.[1] Lorenzo il Magnifico nahm die Widmung seines nachgelassenen Hauptwerkes „Über die Baukunst" entgegen, und der beliebte Dichter Angelo Poliziano gab im Widmungsbriefe, den er dazu schrieb, der Verehrung für Alberti Ausdruck. In diesem Kreise aber, im Hause des Lorenzo il Magnifico mit Poliziano zusammen, verlebte Michelangelo als Jüng-

[1] Wie aus der Einleitung zu der Prachtausgabe Dantes von Landino, die 1481 in Florenz erschien, und aus den „Disputationes Camaldulenses" desselben Verfassers hervorgeht.

ling zwei seiner empfänglichsten Jahre. Wenn hier über Kunst gesprochen wurde, was bei dem allgemein regen Interesse gewiß häufig geschah, lebten unwillkürlich Ideen Albertis weiter, und so wurde der junge Michelangelo, wenn nicht schon vorher, in Albertis Ideenkreis eingeführt und hatte zu den Lehren Albertis Stellung zu nehmen, der auch weiterhin, nur von Leonardo abgesehen, der bedeutendste Kunsttheoretiker blieb. Unter diesen Umständen liegt es nahe, vor jenem Bilde Michelangelos, das ungewöhnlich viel theoretisches Nachdenken zur Schau trägt, in Albertis Schriften nach Aufklärung Umschau zu halten, namentlich in jener, die den Titel „Über die Malerei (Della Pittura)“ führt.[1]

In Michelangelos Rundbild fällt dreierlei besonders auf: erstens die Lebensfülle und Kraft, die die Gestalten in Tätigkeit setzt und beim Christkind bis in die Arm- und Beinmuskeln, selbst bis in die Fingerspitzen und Zehengelenke zu verfolgen ist; zweitens die Aufwärtsbewegung der Madonna, die das Hauptmotiv der ganzen Gruppe bestimmt, also gewiß mit Willen gewählt ist: und drittens die in einem Madonnenbilde sonderbare Anbringung nackter Gestalten. Hiermit sind drei Ratschläge Albertis befolgt, welche lauten:

„Cosi adunque in ogni pictura si observi, che ciascuno membro cosi faccia il suo officio, che niuno per minimo articholo che sia resti otioso.“ „Sono gratissimi i movimenti et ben vivaci quelli e quali si muovano in alto verso l'aëre.“ „Et se cosi ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi et parte vestiti.“[2]

„So ist denn bei jeder Malerei darauf zu achten, daß jedes Glied des Körpers so seinen Dienst tun soll, daß kein auch noch so unscheinbares Gelenk müßig bleibt.“ „Am angenehmsten sind die Bewegungen und gut lebensvoll, die aufwärts gerichtet sind in die Luft.“ „Und wenns so da gestattet ist, möge da mancher nackt sein, andere teils nackt und teils bekleidet.“

Die Übereinstimmung zwischen Albertis Ratschlägen und dem Bilde geht noch weiter und erstreckt sich nach den verschiedensten Seiten hin. Das Bild zeigt in der Personendarstellung große Mannigfaltigkeit im Vertrauen auf den Grundsatz Albertis:

„Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose.“[3]

„Das, was zuerst dem Bilde Reiz gibt, kommt von der Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Dinge.“

[1] Sie wurde von Janitschek herausgegeben in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik“, Band XI: „L. B. Albertis kleine kunsttheoretische Schriften“ (Wien 1877).

[2] Seite 113, 115, 119 in dem vorstehend angeführten Bande.

[3] Seite 117.

Von den verschiedenen hier vereinigten Personen sind nur Greis, Mutter und Kind durch den Gegenstand gegeben; dazu fügt der Künstler freiwillig die Jünglinge des Hintergrundes und in dem vergoldeten Rahmen, der kürzlich wiedergefunden und dankenswerterweise dem Bilde wiedergegeben wurde, noch dreierlei Medaillonbrustbilder, wohl Christus, Propheten und Sibyllen darstellend, worin dann übrigens schon das Thema der Propheten und Sibyllen, das später in der Sixtinischen Kapelle weitergeführt wurde, vorklingt. Die vierzehn Figuren, die man hier im ganzen sieht, zeigen also sieben ganz verschiedene Typen, während nur drei davon gegenständlich nötig waren. Von jenem Grundsatze ausgehend, führt Alberti noch besonders aus:

„Ma in ogni storia la varietà sempre fu joconda et inprima sempre fu grata quella pictura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili.“[1]

„Aber bei jedem Bilde war stets Mannigfaltigkeit erfreulich, und vor allem war stets diejenige Malerei angenehm, in der die Gestalten recht verschiedene Stellungen haben.“

Gerade die Stellungen sind im vorliegenden Bilde außerordentlich verschieden. Alberti geht darin sehr weit:

„Cosi adunque desidero in ogni storia . . . sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nel'altro.“[2]

„So wünsche ich also, man soll sich in jedem Bilde anstrengen, daß bei keiner Gestalt eine gleiche Bewegung oder Stellung vorkomme wie bei einer anderen.“

Auch dies stimmt, und zwar bis in die Haarbehandlung hinein, bei der Alberti Abwechslung wünscht zwischen flammenartiger, schlangenartiger Bewegung und seitlichem Hervorquellen nach rechts und links. Über die Darstellung der Bewegung hatte Alberti bemerkt:

„Qualunque cosa si muove da luogo puo fare sette vie: in su, uno; in giu, l'altro; in destra, il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui o di là movendo in quà; et il settimo andando atorno. Questi adunque tutti i movimenti desidero io essere in pictura; sianvi corpi alcuni quali si porgano verso

„Jedes Ding, das sich vom Orte bewegt, kann sieben Wege nehmen: 1. aufwärts, 2. abwärts, 3. nach rechts, 4. nach links, 5. weg von hier (ins Bild hinein) oder 6. von dort aus hierher (zum Beschauer) und 7. kreisförmig; alle diese Bewegungen also, wünsche ich, sollen im Bilde vorhanden sein: einige Körper mögen sich zu uns her wenden, einige sich hierhin und

[1] Seite 119.
[2] Seite 121.

di noi, alchuni si porgano in quà verso et in là, et d'uno medesimo alcune parti si dimostrino ad chi guarda, alcune si retriano, alcune stieno alte et alcune basse."[1]

dahin wenden, und von einer und derselben Person mögen einige Teile sich dem Beschauer zuwenden, andere nach rückwärts hineinragen, noch andere hoch und tief gehalten sein."

In Michelangelos Bild nimmt das Kind, von Joseph vorgereicht, die Richtung auf uns zu, die nackten Mittelgrundgestalten sind rechts- und linkshin bewegt, die Madonna aber vereinigt sogar alle sieben Bewegungen in sich: sie hat sich soeben zur Erde niedergelassen, dabei rechtshin gewandt, dreht sich nun nach links, greift aufwärts und führt dabei den einen Arm bogenförmig herum, so daß er aus dem Bilde herausragt und ins Bild hineingreift. Eine mehrseitig bewegte Gestalt ist nicht möglich, sie ist eine bedeutsame, unübertreffliche Leistung. Ferner von der Modellierung gilt bei Alberti:

„Io dico, i dotti et non dotti lodero (loderanno) quelli visi, quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola."[2]

„Ich sage, Gelehrte und Ungelehrte werden Gesichter loben, die wie Skulpturen aus dem Bilde herauszuragen scheinen."

Dies ist die für den Bildhauer-Maler allerdings selbstverständliche starke Modellierung der Gestalten. Nicht selbstverständlich ist aber wieder, was über die Farbenwahl geraten wird:

„Il colore rossato presso al verde et al cilestro si danno insieme honore et vista."[3]

„Rosa neben Grün und Blau ergeben zusammen ein edles und kräftiges Aussehen."

Die Madonna ist hier rosa gekleidet, in der Mitte des Bildes sieht man nebeneinander: nach links und rechts rosa Gewand und grünes Mantelfutter, nach unten und oben rosa Gewand, blauen Mantel und blaue Brosche, genau die drei von Alberti als besonders schön zusammengestellten Farben.

Macht man sich in dieser Weise klar, welche Kunstprinzipien Michelangelo in seinem Kreise überliefert vorfand, so gewinnt man das Urteil, daß er in seinem Madonnenbild ein allen Regeln der Kunst entsprechendes Kunstwerk hat liefern wollen. Diese Absicht gibt dem Bilde das merkwürdige Gepräge: es erscheint gekünstelt, milder gesagt kunstreich, weil es in augenfälliger Weise auf allerlei Überlegung beruht. Während dem Bilde also der Reiz der Einfachheit und naiven Empfindung fehlt, gewinnt es für den Beschauer neue

[1] Seite 125.
[2] Seite 133.
[3] Seite 139.

Abb. 1. MADONNA DONI-STROZZI,
Bild von Michelangelo in den Uffizien.
(Phot. Alinari.)

Reize und für die Kunstgeschichte besondere Bedeutung, wenn man die Richtungen darin verfolgt, auf die Michelangelo als Nachfolger Albertis Wert gelegt hat. Es sind, wie gesagt: die Mannigfaltigkeit in Personen, Stellungen und Bewegungen, die Lebensfülle, die Aufwärtsbewegung der Hauptperson, die Vorführung des menschlichen Körpers, die klare Modellierung, der Farbenakkord.

Durch den in diesem Bild zusammengedrängten Reichtum wird unwillkürlich die Empfindung der Hauptperson in ihrer Wirkung beeinträchtigt: sie ist deshalb auch schwerer zu beurteilen als in einfacheren Bildern, ist aber doch inniger, als es in solcher Mannigfaltigkeit der Eindrücke zunächst erscheint. Die Madonna ist, wie es ihr als Mutter zukommt, mit ihrem Kinde eifrig beschäftigt, man wird freilich sagen in ziemlich gesuchter Weise. Zu dieser auffallenden Weise hat aber vielleicht auch ein besonderer Anlaß vorgelegen. Michelangelos Bild ist für das junge Ehepaar Doni gemalt worden, das auch mit Raffael in Beziehung trat, Angelo Doni und Maddalena Strozzi, deren Hochzeit 1503 oder 1504 stattfand[1], und war dazu bestimmt, ihr Heim zu schmücken. Wenn nun die Medici ihrem Namen entsprechend als „medici, Ärzte" Pillen im Wappen führten, und Cosimo als Angehöriger dieser Medici seinen Vornamen nach dem heiligen Arzt Cosmas erhalten haben wird, wenn ferner der jugendliche Lorenzo il Magnifico sich zusammen mit der Dame, die er liebte, abbilden ließ, wie sie einander eine die Welt darstellende Sphäre (italienisch sfera oder spera genannt) in der Bedeutung „spera, hoffe" entgegenhalten[2], so kann auch die Familie Doni darüber nachgedacht haben, wie sich für ihren Namen in leiser Anspielung eine ansprechende Deutung finden ließe. Sollte die Madonna, die das Kind nehmen will, und deren Mund nicht geschlossen ist, Joseph soeben zugerufen haben: „doni, gib", so könnte sie das Wort mit keiner passenderen Bewegung begleiten, als sie es hier tut, indem sie sich umwendet und die Arme aufwärts streckt, um das göttliche Kind in Empfang zu nehmen. So wäre das seltsame Hauptmotiv der Gruppe vorzüglich gerechtfertigt, und der Name der Familie erhielte durch die Madonna eine besondere Weihe; ob dies der Fall ist, Besteller und Künstler wirklich so gedacht haben, ist selbstverständlich nicht mit Bestimmt-

[1] Mitteilung Dr. Giovanni Poggis in einer Sitzung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz („Kunstchronik" 1907, Spalte 299).

[2] Diese Deutung eines interessanten Kupferstiches wird durch Warburg, „Dalle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine" (Rivista d'Arte, herausgegeben von Poggi, anno III., 1905, Appendice zu Nr. 7/8, Seite 9 mit Abbildung auf Seite 4) nahegelegt.

heit zu sagen, da Gedanken sich nicht sicher erraten lassen, es dürfte aber nach obigen Beispielen nicht nur sehr wohl möglich sein, sondern ganz im Sinne der Zeit gelegen haben. Eine deutliche Anspielung darauf, wem man die Entstehung des Bildes zu verdanken hat, findet sich am Rahmen angebracht: zu seinem Schmuckwerk sind die Halbmonde aus dem Wappen der Strozzi mit verwendet[1]; mit vollem Bedacht ist hierfür die Stelle vor den Augen der Madonna möglichst nahe beim Christkind gewählt worden, die allein von den gehörnten Unholden, die ringsum drohend ihr Wesen treiben, verschont bleibt.

Bei diesem interessanten Kunstwerke, das wir jetzt möglichst so zu betrachten strebten, wie man es damals betrachtet haben wird, handelt es sich schwerlich um einen vereinzelten Fall. Der Künstler, der sich dieses eine Mal so empfänglich für gute Lehren erweist und mit ihrer Hilfe so Hervorragendes leistet, wird überhaupt mit ihnen vertraut gewesen sein. Als sie über ein Jahrzehnt früher zuerst an ihn herangetreten waren, während seines Aufenthalts im Hause Lorenzo Medicis, war er 15—17 Jahre alt, mithin besonders eindrucksfähig. Dort fand er, wie ausgeführt, Albertis Auffassung in hoher Achtung. Auch der Bronzekünstler Bertoldo, den er dort zum Lehrer hatte, wird im Verein mit den umgebenden Kunstfreunden ihn auf die ausgiebige Quelle der Belehrung, die Alberti bietet, hingewiesen haben, wobei er ihm zugleich an seinen Werken zeigen konnte, wie sich die Lehren zu Kunstwerken verwerten lassen.[2] Das bedeutendste Jugendwerk Michelangelos, das noch heute in seinem Hause aufbewahrte Relief mit dem Kentaurenkampf, ist damals, wie man weiß, unter regster Teilnahme Polizians entstanden, von dem wir selbst erfahren, daß Alberti nicht nur als Bauverständiger, sondern besonders

[1] Ebenfalls Mitteilung Herrn Dr. Poggis (s. vorige Seite Anm. 1).

[2] In Bertoldos Werken sieht man Hauptwünsche Albertis verkörpert: die durchgehende Mannigfaltigkeit und Anspannung der Körper beleben sein Schlachtrelief im Florentiner Museo Nazionale; die Schönheit der Aufwärtsbewegung erhebt seine Gruppe des Bellerophon und Pegasus im Wiener Hofmuseum; die Vereinigung verschiedener Bewegungen — zum Beschauer, nach oben, nach unten und in die Tiefe des Bildes hinein — durchlebt seine Statuetten, deren eine treffend so charakterisiert wird (Bode, „Florentiner Bildhauer der Renaissance", 1902, Seite 330): „Der sich kasteiende Hieronymus in der Berliner Sammlung kniet nach links, wendet aber Kopf und Oberkörper nach rechts und hält mit der Linken das Kruzifix hoch empor, während die herabhängende Rechte den Stein fest umspannt, um ihn im nächsten Augenblicke gegen die Brust zu schlagen. Das Motiv ist ganz nach der Art des jungen Michelangelo gefaßt und wiedergegeben, ja es geht noch über seine Jugendwerke hinaus", wobei die Figur noch „eine ausgesprochene Tiefenrichtung hat".

auch als Maler und Bildhauer sehr geachtet wurde.[1] So traten gleich von Anfang an die Errungenschaften Albertis in Michelangelos Gesichtskreis.

Eines sei nun besonders hervorgehoben: Ein Geist wie Michelangelo wird nicht dabei stehenbleiben, Anregungen aufzunehmen, theoretische Lehren anderer praktisch auszuführen, sondern er wird zugleich, militärisch gesprochen, auf der ganzen Linie vorrücken. Dies hat Michelangelo auch getan, und daraus ergibt sich einer der ausgiebigsten Fortschritte. Alberti hatte geraten:

„Et sieno le membra de' morti sino al'unghie morte; de' vivi sia ogni minima parte viva",

„Bei Darstellung von Toten sollen die Glieder bis zu den Nägeln hin tot sein, bei Lebenden soll jede Kleinigkeit lebendig sein",

indem er an einem antiken Beispiele, dem Meleager, klarmachte:

„in se pare ogni suo membro ben morto; ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido, cio che vi si dà ad exprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima; pero che in uno corpo chi sapra fingere ciascuno membro otioso sara optimo artefice."[2]

„der Tote macht an jedem Gliede wirklich den Eindruck des Todes: Hände, Finger und Haupt, alles fällt abgespannt zusammen; es wird so dargestellt, um den Tod auszudrücken, was gewiß außerordentlich schwer ist, so daß, wer an einem Körper alle Glieder durchgängig untätig darstellen kann, ein vorzüglicher Künstler sein wird."

In solcher Anspielung auf künstlerische Meisterschaft erblickt naturgemäß ein junger Künstler, der es liest oder hört, einen Wink, sich als hervorragend tüchtig zu erweisen. Michelangelo griff demgemäß das gestellte Problem auf, löste es in seiner Gruppe der Pietà vorzüglich und erweiterte es. Bei Alberti hatte es gelautet: Leben und Tod. Dieser Gegensatz ist aber künstlerisch nur wenig ausgiebig, denn man kann nicht immer die Pietà, den Gekreuzigten oder Kämpfe darstellen, wie Michelangelo es bekanntlich im ersten Jahrzehnt seines Schaffens mit Vorliebe getan hat; aus den meisten Kunstwerken sind ja Tote ausgeschlossen. Michelangelo erweitert das Problem: Leben, Tod oder Schlaf, Erwachen zum Leben, Versinken und Verbleiben in Tod oder Schlaf. So wird es feiner abgestuft, häufiger verwendbar und dazu noch weit reizvoller, weil es neue, von der Kunst noch nicht gelöste Aufgaben stellt.

[1] Er sagt es in dem vorhin erwähnten Widmungsbriefe.
[2] Wieder Seite 113 des genannten Bandes.

Dieses Problem beherrscht die berühmtesten Schöpfungen Michelangelos in Malerei und Plastik: die Sixtinische Kapelle und die Medici-Gräber.

So in formeller Hinsicht betrachtet, lautet das Thema für die Decke der Sixtinischen Kapelle:

1) Erschaffen und Erwachen zum Leben: die Schöpfung,
2) das Leben selbst: Sündenfall, Vertreibung und Opfer,
3) Versinken zum Tod: Sündflut,
4) tiefer Schlaf: Noah.

Dasselbe Thema wiederholt sich vielfach weiterklingend in den umgebenden Darstellungskreisen, indem vorgeführt werden:

1) der erst halbwache Dämmerungszustand vorchristlicher Zeit der Vorfahren Christi;
2) ihn überwindend das wunderbar gesteigerte seelische Leben erleuchteter Geister, der Propheten und Sibyllen (Abbildung 2), hochbedeutend gegenüber dem einfachen Leben der ersten Menschen, dem naiven der Kinder, dem materiellen der athletischen Jünglinge (Sklaven oder Atlanten genannt), die hauptsächlich deshalb da sein werden, um als Gegensatz zu wirken, durch ihre körperliche Ausbildung die geistige der Seher stark hervortreten zu lassen;
3) und 4) Todesgrauen und Tod, in den Eckbildern sowie später im anschließenden Jüngsten Gericht.

Ohne solche weltgeschichtliche Ausführung, knapp plastisch gefaßt, sind diese selben Entwicklungsstufen des Lebens in den vier allegorischen Gestalten der Medizeergräber verkörpert:

1) Aurora, 2) Tag, 3) Abend, 4) Nacht.

Die Aurora dehnt beim Erwachen die Glieder, der Tag mit stark geschwellten Muskeln ist in vielseitiger Tätigkeit, indem er Kopf, Arme und Bein herumwirft, der Abend ist ermattet, die Nacht schläft; dabei erscheint bei der Aurora das Gesicht noch teilweise beschattet, beim Tag in vollem Licht, beim Abend wieder halb beschattet, bei der Nacht fast ganz im Schatten. So ist das regelmäßige Zu- und Abnehmen der Lebenskräfte in der Sixtinischen Kapelle in weiten Bilderkreisen, in der Medici-Kapelle in wenigen monumentalen Gestalten verkörpert.

Indem Michelangelo den Umkreis dieser natürlichen Entwicklung allen Lebens eindringlich durchdachte, gewann er Gelegenheit, immer wieder tiefe Empfindungen zum Ausdruck zu bringen: den Menschen in den verschiedensten Graden und Schattierungen des Lebens, das in ihm pulsiert, darzustellen, so daß der jedesmal herrschende Zustand

Abb. 2. JEREMIAS,
Fresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle.
(Phot. Alinari.)

durchgängig zum Ausdruck kommt, das war die Aufgabe, die er sich vorzugsweise erwählte. Durch Alberti war sie ihm nahegelegt worden, er nahm sie auf und bildete sie weiter aus.

Michelangelo hat dabei von den Prinzipien seines erfahrenen Ratgebers noch nach den verschiedensten Seiten hin Wichtiges beibehalten, es dann erweitert und in bestimmter Weise zur Anwendung gebracht.

Er übernimmt, wie wir sahen, gleich Albertis erste Forderung fortwährender Mannigfaltigkeit des Gegenstandes, d. h. bei ihm der Personen. Hierdurch wird er zu immer neuen, immer wieder bewundernswerten Gebilden angetrieben, kann dann aber auch bedenklichen Folgen nicht entgehen, als welche anzusehen sind die Darstellung des Christkindes, das doch seiner Bedeutung nach immer die Hauptperson ist, von der Rückseite (Casa Buonarroti und Grabkapelle der Medici) und die übertriebene Wirkung von Nebenfiguren, wie namentlich der athletischen Jünglinge an der Sixtina-Decke. Die aus der immerwährenden Mannigfaltigkeit hervorgehende Ruhelosigkeit würde seine figurenreichsten Werke stören, wenn nicht ihre Gegenstände so gewählt wären, daß durch diese Unruhe vielmehr eine Steigerung der Wirkung stattfindet (Kentaurenkampf, Schlacht bei Cascina, Jüngstes Gericht). Wenn in betreff der Mannigfaltigkeit Alberti so weit gegangen war, zu raten, man solle sich beim Entwerfen eines Bildes anstrengen, daß in keiner Gestalt eine gleiche Stellung oder Bewegung vorkomme wie bei einer anderen, so hat niemand dies mehr beherzigt als Michelangelo, und bei niemandem hat diese Anstrengung so reiche Früchte getragen wie bei ihm: er hat es verstanden, in der Sixtinischen Kapelle außer den sehr verschiedenen Hauptbildern noch 12 ganz hervorragende Typen von Sehern, 20 athletische Jünglinge, über 20 Kinderpaare, ebensoviele den Lünetten, den Stichkappen und den Zwickeln angepaßte Gestalten und Gruppen so vorzuführen, daß auch der Beschauer nicht aus der geistigen Anspannung, aus Interesse und Staunen herauskommt. Ebenso wie an der Decke herrscht im Jüngsten Gericht unendliche Mannigfaltigkeit, unerschöpflicher Bewegungsreichtum, wie kein Künstler vor und nach Michelangelo ihn dargestellt hat.[1] Diese Forderung fortwährender Verschiedenheit wendet er nicht nur, wie es schon vor ihm Sitte war, auf ganze Gruppen

[1] Daß und auf welche Weise Michelangelo dabei auch die schwierigsten Gestalten, schwebende und stürzende, eingehend nach dem Modell hat studieren können, hat kürzlich Herr Maler Otto Hettner in einer Sitzung des Kunsthistorischen Instituts dargelegt („Kunstchronik" 1908, Spalte 300).

und Gestalten an, sondern überträgt sie, wobei er die Führung übernimmt, gelegentlich regelrecht auf die eigentlich symmetrischen Hälften des menschlichen Körpers und gelangt auf diesem Wege zu einem sehr wirksamen Kunstmittel, dem sogenannten Kontrapost, für dessen Erfinder in der neueren Kunst er gilt.[1] Der Kontrapost, die Art, Menschen so darzustellen, daß beispielsweise der rechte Arm ein Gegengewicht am linken Bein findet, ist nur ein besonderer Fall der von Alberti geratenen Vereinigung verschiedener Bewegungen in einer Gestalt. Der Bewegungsreichtum hat Michelangelo sehr interessiert, weil er den Menschen so zugleich nach mehreren Richtungen hin belebt zeigt. Die vorhin betrachtete Madonna der Familie Doni-Strozzi mit ihrer siebenfachen Bewegung ist nur ein besonderes Prachtstück, steht aber prinzipiell nicht vereinzelt da. Wie hier die Mutter sich zum Kinde umwendet, so wendet sich in der Medici-Kapelle das Kind zur Mutter. In anderer Hinsicht, durch Niederkauern und Aufwärtsgreifen, erinnert an sie die Eva im Sündenfall. Dasselbe Prinzip des Bewegungsreichtums durchlebt bei Michelangelo auch noch andere außerordentlich wirksame Gestalten. So ist der Tag in der Medici-Kapelle nach mehreren Seiten hin zugleich kräftig tätig. Die allseitige Tätigkeit des Allmächtigen kommt in der Sixtinischen Kapelle vorzüglich zum Ausdruck: in konzentrierter Weise, wo Gott aus der Tiefe des Weltenraums hervorsausend rechts und links die Himmelslichter erschafft, in ausführlicher Weise in diesem ganzen Zyklus der vier großartigen Schöpfergestalten (Abbildung 3), wo man den Schöpfer in den verschiedensten Bewegungen erblickt, einschließlich der Bewegungen aus dem Bilde heraus und in das Bild hinein und der mit den Armen befolgten kreisförmigen Bewegung, kurz in allen sieben Bewegungen, die Alberti im Bilde anzubringen empfahl.[2]

Michelangelo beherzigt ferner nicht nur den Rat, nackte Menschen, ganz oder teilweise nackt, an passender Stelle mit anzubringen, sondern versteigt sich darüber hinaus zu einer in kirchlichen Räumen befremdlichen Bevorzugung des Nackten; er wählt danach entweder seine Gegenstände oder nimmt sich, wenn dies nicht angeht, die Freiheit, die Madonna ihre wohlgebildeten Arme (Madonna Doni-Strozzi), Moses (S. Pietro in Vincoli) sein prächtiges Knie, den einen Medizeerherzog (in der Grabkapelle) außer dem Knie durch den Panzer hindurch Brust und Leib zeigen zu lassen.

[1] Vgl. Justi, „Michelangelo", Seite 373.
[2] Wie auf Seite 3 angegeben wurde.

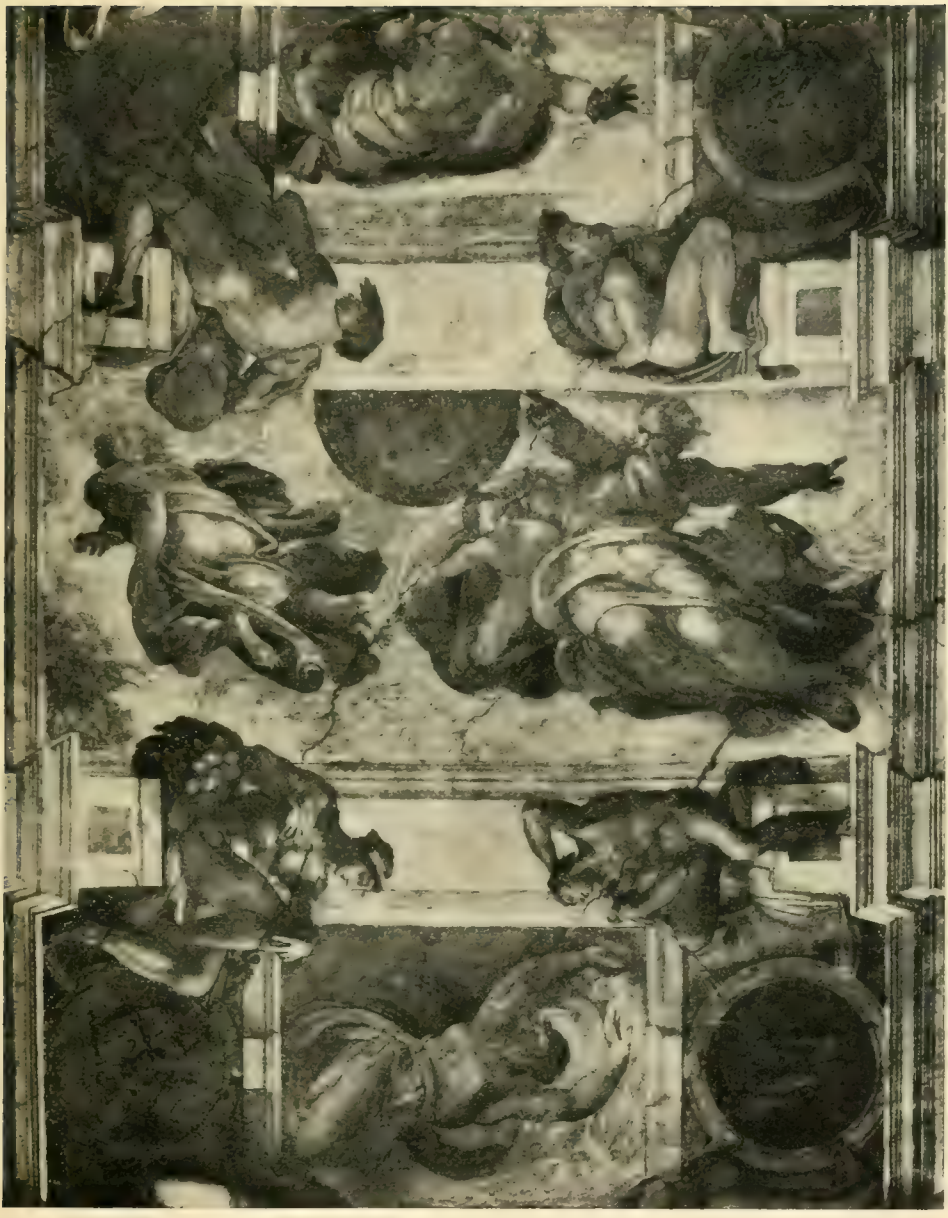


Abb. 3. DIE SCHÖPFUNG,
Fresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle.
(Phot. Alinari.)

Er sorgt, wiederum wie geraten war, dafür, daß das Leben den ganzen Körper durchströmt, er belebt die Glieder, indem er sie beweglich und muskulös gestaltet, und braucht, um das Leben sehen zu lassen, deutliche Anspannung der Muskeln, wozu auf allerlei Weise, durch Ziehen am Gewand (Madonna Doni-Strozzi), durch Überraschung athletischer Krieger im Bade (Schlacht bei Cascina), durch Halten schwerer Bronzemedaillons (Jünglinge über den Propheten an der Sixtinadecke) oft erst Anlaß geschaffen werden muß. In weitestem Umkreise ist sein Interesse vor allem auf die Wirkung des Willens, der Kraft, kurz des Lebens im Menschen gerichtet. Alle Abstufungen des willensstarken und willenlosen Körpers werden aufgesucht. Die Wirkung des Schlafes wird bei jung und alt, bei Mann und Frau, in natürlicher und in antiker Auffassung dargelegt: am Christkind auf der Mutter Schoß (Casa Buonarroti), am antiken Götterknaben Amor (wohl in Turin[1]), am alten Erzvater Noah und an der allegorischen Frauengestalt der Nacht. Wie auch am wachen Körper die gewohnten Spannungen der Glieder unter Umständen nachlassen können, wird an dem graziösen Beispiele des jugendlichen Bacchus (Abbildung 4) verfolgt. Ein förmliches Gegenstück dazu bildet der David (Abbildung 5), bei dem jeder Muskel des riesigen Körpers bereit ist, im nächsten Augenblicke dem Willen zu gehorchen, die Körperkraft im Dienste der angespannten Überlegung steht. Und das gesteigerte innere Leben, die Seelenkraft der Seher, spricht ganz monumental aus den Propheten und Sibyllen und aus dem Moses. Durchgehends gilt es: das verschiedenartigste Leben wiederzugeben, die Dargestellten beherrschend, die Beschauer ergreifend und künstlerisch klar. Dieses Thema, reicher ausgebildet als je zuvor, hat Michelangelo sein Leben lang beherrscht.

Michelangelo hat, wie sich aus dieser Darlegung ergibt, die Kunstprinzipien, die er in seiner Jugend vorfand, aufgenommen und ausgebildet. Er hat somit ebenso wie Leonardo und Raffael den natürlichen Vorteil des jungen Geschlechts wahrgenommen, nicht von Grund aus bauen zu müssen, wo ein vorzüglicher Grund bestand, und hat so die ihm verliehene Kraft von seltener Stärke zu erstaunlicher Wirksamkeit gebracht.

[1] Konrad Lange, „Der schlafende Amor des Michelangelo“ (1898).

II. Das Kolossalstandbild des David.

Während im vorhergehenden Michelangelos Kunst hinsichtlich der Form betrachtet worden ist, sei nunmehr auf ihren Inhalt der Nachdruck gelegt. Wie ein großer Künstler spricht, ist gewiß wichtig: was er spricht, ist mindestens ebenso wichtig. Denn alle die Anstrengungen, die schönste, sprechendste Form zu finden, wären unterblieben, wenn er nicht Wichtiges zu sagen hätte, und was er sagen will, schwebt ihm vor als Stern, der ihn bei seiner ganzen Aussprache beständig leitet. Es bleibt noch viel zu tun, in dieser Richtung die Kunst zu betrachten.

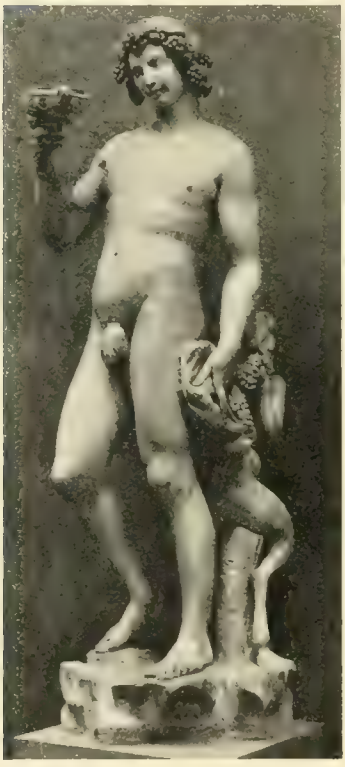


Abb. 4. BACCHUS, von Michelangelo, Florenz, Museo Nazionale. (Phot. Mannelli.)

Schon bei den einzelnen Statuen, die Michelangelo als junger Künstler aufgetragen bekam, ist interessant, zu fragen, weshalb gerade sie von den Bestellern gewünscht worden sind.

Die Statue des Bacchus (Abbildung 4), rebengeschmückt und humorvoll, hat ein feinsinniger Herr, der Kaufmann und päpstliche Sekretär Jacopo Gallo in Rom, von Michelangelo anfertigen lassen und sinnigerweise im Gärtchen seines kunstgeschmückten Palastes aufgestellt. Er wird sich schon an dem Gedanken, der sich darin ausspricht, gefreut haben, ebenso seine Gäste. Eine Schale Weines, mit Anmut dargebracht, ist ein freundlicher Willkommensgruß. Der Wein ist's, der auf dichterische Höhen führt; auch in Michelangelos Zeit und Umgebung war dies nicht unbekannt. Vom Parnaß war, wie der berühmte damalige Erklärer

Dantes, der schon erwähnte Cristoforo Landino, zu berichten weiß, der eine Gipfel dem Apoll geweiht, der andere dem Bacchus, „den die Alten ähnlicherweise für den Gott der Dichter hielten“.[1] Der Ausspruch Marias bei der Hochzeit zu Kana: „sie haben keinen Wein“, tönte Dante im Fegefeuer da, wo die Neidischen schmachten, aus Geistermunde entgegen (Gesang 13, 29), und dazu bemerkt Cristoforo Landino: man soll ebenso wie sie Gott bitten, Wasser in Wein zu verwandeln, d. h. die Kälte des Neides in Wärme der Liebe, oder Kummer und Leid in Freude[2]. Das also schätzte man als Macht des Weines. Somit wird im Garten des römischen Kunstfreundes dem Bacchus in seiner schönen Eigenschaft als dem freudebringenden Herrn im Reiche der Dichter das Amt anvertraut gewesen sein, die Besucher zu bewillkommnen.

In Florenz stand vor dem Palazzo Vecchio, neben dem Hauptportal, seit dem Jahre 1504 fast 400 Jahre lang der große David Michelangelos, ein Riesenstandbild in dreifacher Lebensgröße (Abbildung 5), bis man ihn im Jahre 1873 aus dem Freien unter Dach in das Museum der Akademie brachte, um ihn vor den Unbilden der Witterung künftig zu bewahren. Zu fragen ist, ob er nur zum Schmuck des Palastes und des Platzes dienen, oder was er hier bedeuten sollte? Die Antwort darauf wird sich ergeben, wenn man anhört, was Savonarola über David gesagt hat. Savonarola war wenige Jahre vor Aufstellung des David der bekannteste Mann in Florenz, dazu der begeisterndste Redner, der seine Überzeugung mit Nachdruck bekannt machte, und unter seinem Einfluß stand auch Michelangelo.

Wichtig, nicht nur für diese eine Frage, ist besonders eine Folge von Predigten, die Savonarola im Dom von Florenz über den 72. (73.) Psalm gehalten hat.[3] Gleich die Überschrift gab ihm Gelegenheit, sich über David und dessen Bedeutung auszusprechen. „David bezeichnet an dieser Stelle jeglichen Christen. Denn er wird erklärt

[1] Landino bemerkt zu Dantes Paradies 1, 16: „Parnaso è monte in Boetia, ouero in Focide, il quale è altissimo, et ha due gioghi, l'uno dedicato ad Apolline, l'altro a Bacco, il qual similmente gli antichi uoleano esser Iddio de' poeti“. Seine Dante-Ausgabe vom Jahre 1481 ist selten, verbreitet sind Neudrucke aus dem 16. Jahrhundert.

[2] „Questi essempi sempre debbono essere nella mente di chi purga l'inuidia, et ad imitatione di Maria deue pregare Iddio, che muti l'acqua in uino, cioè il freddo dell'inuidia in caldo di carità, oueramente muti l'acque, cioè, gli affanni, et le tribulationi in uino, cioè, in letitia.“

[3] Die hier in Betracht kommende erste Predigt dieser Folge über den Psalm „Quam bonus Israel Deus“ ist im Anhang abgedruckt, s. Seite 94 fg.

für »schön von Ansehen«, und für »stark von Hand«.[1] Das christliche Volk zerfällt in zwei Teile, in die Vollkommenen, die sind stark von Hand und schön von Ansehen, denn sie wirken kühn und haben ein blankes und schönes Gewissen, und in solche, die unvollkommen sind, die, wenn sie auch schön von Gewissen sind mittels der Gnade, doch nicht zugleich stark von Hand sind, um kühn zu handeln, Verfolgungen zu erdulden und die anderen zu verteidigen gegen den mittäglichen Ansturm und Dämon. Deshalb wird einige Male in den Psalmen dieser Name David für vollkommene Christen gebraucht, andere Male für unvollkommene." Er sprach dann ausführlich darüber und führte dabei ein Beispiel aus dem Alten Testament von jemandem an, den er als „Doppelrechtser" bezeichnet, „denn er gebraucht die Linke wie die Rechte und die Rechte wie die Linke, so daß er die eine und die andere Hand als Rechte gebraucht. Und das bedeutet den vollkommenen Christen." Nun unterscheidet Savonarola vier Fälle, deren erster, der die vollkommenen Christen kennzeichnet, hier in Betracht kommt und auch darüber hinaus von Interesse ist:

„Einige Christen sind Doppelrechtser. Von einem solchen ist geschrieben für alle anderen (Psalm 41, 9): »am Tage hat der Herr geboten seine Barmherzigkeit und in der Nacht sein Loblied«. Der wahre und vollkommene Christ erstrebt nur die geistigen Dinge, so im Glück wie im Unglück. Daher auch denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Wohle gereichen. Der vollkommene Mensch erhebt sich nicht im Glück und sinkt nicht im Unglück zu Boden, sondern gebraucht immer die Rechte, im Glück Gott lobend, im Unglück ihm singend und dankend. Deshalb ist gesagt, »am Tage«, d. h. im Glück, »hat Gott geboten, seine Barmherzigkeit zu loben«, und »nachts«, d. h. in der Zeit des Unglücks, »singe man ihm sein Loblied«, seines, sage ich, denn ihm gebührt Dank zu jeder Zeit, wie geschrieben steht: »ich will loben den Herrn zu jeder Zeit, stets sei sein Lob in meinem Munde«. Du siehst also, wie der vollkommene Mensch Doppelrechtser ist, denn die Rechte und die Linke gebraucht er gleichmäßig, d. h. Glück und Unglück gebraucht er zum Lobe Gottes und zum Heile seiner Seele und des Nächsten. Und achte sorgsam auf die Worte und beachte den geheimen Sinn, daß es viel mehr ist, Gottes Loblied

[1] Savonarola hat die Bibelstelle 1. Reg. 16, Vers 12 und 18 im Sinne gehabt, wo David „pulcher aspectu" und „fortissimus robore" genannt wird, was freilich nicht als Erklärung des Namens anzusehen ist, wie Savonarola oder der Herausgeber seiner Predigten angenommen hat; diese Mitteilung verdanke ich Herrn Pfarrer Dr. Eugen Lessing in Florenz.

zu singen, als seine Barmherzigkeit zu loben, denn, wie oben gesagt ist: Loblied ist geistiger Jubel des Ewigen, der hervorbricht in Stimmen des Lobes. Also, der vollkommene Christ lobt im Glück die Barmherzigkeit, wenn er nicht seinen Verdiensten, sondern der göttlichen Barmherzigkeit die erhaltenen Gaben zuschreibt. Aber im Unglück jauchzt er innen im Geiste vor Hoffnung auf die Ewigkeit, bis daß seine Stimme hervorbricht, da er die Freude nicht im Innern zurückhalten kann. Und so, wie Hiob sagt, haben diese Vollkommenen »die Nacht in Tag verwandelt« (Hiob 17, 12); d. h. Unglück schätzen sie als Glück und Glück der Welt halten sie für Unglück; und die Ursache, aus der sie es tun, setzt er hinzu: »denn nach den Dämmernissen hoffe ich auf Licht«, d. h. nach dem Unglück dieser Welt hoffen sie auf ewiges Licht und seliges Leben. Das sind also die Doppelrechtser, die vollkommenen Christen."

Über die anderen Klassen von Menschen faßt Savonarola sich kürzer. „Andere Christen sind Doppellinkser, die gebrauchen die eine und die andere Hand als Linke, d. h. also, daß ihnen die Kraft der einen und der anderen Hand schwach ist, denn diese sündigen im Glück und im Unglück. Und wie denen, die Gott lieben, alles zum Wohle gereicht, so gereicht diesen alles zum Übel. Die Doppelrechtser gleichen den Bienen, welche alles in süßen Honig verwandeln, die Doppellinkser gleichen den Schlangen, die alles in Gift verwandeln." „Manche scheinen dem Aussehen nach Doppelrechtser, sind aber in Wahrheit Doppellinkser, das sind die Heuchler und die Lauen."' Noch andere, und das ist die vierte Klasse, „gebrauchen zwar die Rechte, aber sie gebrauchen die Linke als die Linke, solche loben im Glück Gott, und im Unglück versagen sie. Aber wenn wir unter der Rechten verstehen die geistigen Güter, d. i. Gnade, Liebe, Demut und die anderen Tugenden, und unter der Linken das Fehlen dieser geistigen Güter, so können wir in diesem Sinne der Wahrheit nach nicht sagen, daß einer die Rechte und die Linke zusammen habe, sondern alle sind dann entweder Doppelrechtser oder Doppellinkser, denn sie haben entweder die genannten Tugenden, oder diese fehlen ihnen ganz und gar, und da gibt es kein Mittelding".

Hiernach kann also David, wenn nur auf seine Schönheit Gewicht gelegt wird, als Vertreter der Christen im allgemeinen gelten, der vollkommenen wie der unvollkommenen; zum richtigen Vertreter der vollkommenen Christen wird er dann aber, wenn zu der Schönheit noch die starke Hand kommt, oder vielmehr wenn er beide Hände so stark ausgebildet hat, daß er sie beide als Rechte gebrauchen kann. Dies wurde in Zeiten des Kampfes gesprochen.

Kurz und klar wiederholte Savonarola in einer der letzten Predigten, die er noch halten konnte, mit Worten, bestimmt und geeignet sich einzuprägen[1]: „Wir haben zu loben David, der bedeutet »stark von Hand und schön von Ansehen«, das heißt unser Erlöser, der stark von Hand und schön von Ansehen ist; stark wegen der Größe seiner Werke, die er so viele und so wunderbare vollbracht hat; schön von Ansehen, denn es gab nie einen anmutigeren Anblick als ihn, »schön von Gestalt vor den Menschenkindern«, er ist schöner als alle Menschenkinder. Das also bedeutet uns dieser Name."

Wer, solche Worte des hinreißenden Redners in Gedanken, vor den David Michelangelos hintritt, wird finden, daß Michelangelo den David so vor die körperlichen Augen, wie Savonarola ihn vor die geistigen Augen gestellt hat: eine Prachtgestalt, stark und schön.[2] David ist der Christ, wie er sein soll, schön anzusehen, d. h. mit reinem schönen Gewissen, starker und kühner Tatkraft. Daß David, der schleudern will, die Rechte und die Linke gleichstark als Rechte benutzt, bezeichnete ihn im Sinne der vielen Zeitgenossen, die Savonarola noch gehört hatten, als vollkommenen Christen. Dieser riesige David hat die Zeitgenossen in hohem Grade befriedigt: während Michelangelo an ihm arbeitete, bekam er von der Regierung den Auftrag auf noch einen zweiten David und von der Domverwaltung den Auftrag auf zwölf überlebensgroße Apostelstatuen, und die Regierung betraute dreißig Künstler und Kunstverständige, darunter Leonardo, mit der Aufgabe, den passendsten Platz für den Riesen David vorzuschlagen. Die Regierung wählte dann selbst die Stelle dafür aus: es war am Eingange zu ihrem eigenen Palaste der Ehrenplatz, der beste Platz in ganz Florenz.

[1] „Prediche de Fra Hieronymo (Savonarola) sopra l'Exodo" gesammelt von Lorenzo di Violi, Predigt 14 (über Psalm 90): »Habbiamo a laudare David, che è interpretato manu fortis et pulcher aspectu, cioè el nostro salvatore, el quale è forte di mano et bello di aspecto: forte per la grandeza delle opere sue, le quali ha facte tante et si mirabili, bello di aspecto, perche non fu mai el piu gratioso aspecto del suo. »Spetiosus forma pre filiis homium« (Psalm 44, 3), egli è piu bello di tutti li figliuoli degli huomini. Questo adunque ci significa questo nome David nel titolo di questo psalmo."

[2] Bisher waren diese Worte vergessen. Man hat daher nicht beachtet, daß erst Stärke und Schönheit zusammengenommen einen vollkommenen David charakterisieren, und daß die Vergrößerung, was sie der Schönheit vielleicht nimmt, der Stärke hinzufügt. Gegenüber dem Eindruck Jakob Burckhardts (im „Cicerone" seit 1855), daß es ein Fehler sei, einen Knaben kolossal zu bilden, kann zur Erwägung gegeben werden, daß dieser David den Knabenjahren entwachsen ist. Jedenfalls ist das Werk so bewundernswert, daß man diese und andere Bedenklichkeiten (Wölfflin, „Die klassische Kunst", Seite 50) den Eindruck nicht bestimmen lassen möge.

Abb. 5. DAVID,
Kolossalstandbild von Michelangelo, früher vor dem Palazzo Vecchio,
jetzt in der Galleria antica in Florenz. (Phot. Mannelli.)

Wenige Wochen nach dieser Predigt, welche David nochmals als stark und schön, sogar als den Erlöser bezeichnet hatte, war der starke Kämpfer Savonarola überwältigt, er erlitt den Tod im Feuer. Ein Zuhörer, der Florentiner Notar Lorenzo Violi, hatte die letzte Folge seiner Predigten niedergeschrieben und betonte, als er sie drucken ließ, sie sei wegen des vorzeitigen Todes unvollendet geblieben: das Vorwort begann er mit der Betrachtung: Körperliches Licht ist etwas Kostbares, geistiges Licht aber das Vollkommenste, Gott hat eine brennende Leuchte entzündet von seinem Licht inmitten von Italien und hat verkünden lassen unerhörte Dinge unserm Jahrhundert durch die Predigt seines Dieners und Werkzeuges Bruder Hieronymus aus Ferrara (Savonarola); alle, in denen dieses Licht entzündet ist, lieben und verehren es in höchstem Grade.

Einen solchen Typus der Schönheit und Kraft, wie David es also war, wird man nicht gedankenlos aufgestellt haben, gewiß nicht, wenn man ihn, wie es in Florenz geschah, in Kolossalgröße am Sitz der Regierung aufstellte. Deshalb wird es interessant sein, sich zu vergegenwärtigen, unter welchen Umständen dies geschah. Der kühne gläubige Savonarola, welcher David als den Vertreter guten Christentums und kühnen starken Handelns hingestellt hatte, war am 23. Mai 1498 vor dem Palazzo Vecchio verbrannt worden. Kaum drei Jahre danach erinnerte sich die Domverwaltung, daß sie seit ungefähr 40 Jahren einen Marmorkoloß besaß, der aber damals nur angefangen worden und dabei verhauen war, und beschloß, ihn durch Michelangelo fertigstellen zu lassen. Schon nach weiteren drei Jahren war das Kolossalstandbild fertig, es wurde sofort aus der Werkstatt ans Tageslicht gebracht und aufgestellt, aber nicht am Dom, dem es bisher gehörte, sondern nach einer interessanten Beratung vor dem Palazzo Vecchio. Dort stand der riesige David angesichts der Stelle, auf der Savonarola verbrannt worden war, die heute durch ein großes Bronzemedaillon dieses Märtyrers ausgezeichnet ist und seit vielen Jahren an seinem Todestage Blumenschmuck erhält. Es lag wohl nahe, gerade hier Savonarolas zu gedenken, für Freund und Feind. Schon als er am 14. Mai 1504 — es war der Jahrestag des Ablasses Alexanders VI. für alle gegen Savonarola begangenen Verbrechen, nur nicht für Savonarolas Schuld — aus der Domwerkstätte geholt wurde, um aufrecht nach seinem Standort getragen zu werden, wurde er mit feindlichen Steinwürfen empfangen.[1] Und als Florentiner Bürger

[1] Luca Landucci, „Diario Fiorentino dal 1450 al 1516“, herausgegeben von Jodeco del Badia, 1883, Seite 268.

im Jahre 1527 „den Palast, die Väter und das Vaterland" verteidigten, traf den David aus Versehen ein von oben herab geworfener Stein der Verteidiger, so daß ihm die Schulter verletzt und „der ermüdete Arm" zerstückelt und abgerissen wurde.[1] Die Angreifer mußten damals vom Portal, neben dem der David stand, zurückweichen. Es folgte aber doch nach weiteren Kämpfen das Ende der Republik, die Gründung des Herzogtums. Der David war nun kein Doppelrechtser mehr, er hatte den einen Arm, den erhobenen linken, verloren. In späterer Zeit, als das Schicksal längst entschieden war, ließ der Herzog Cosimo ihm den Arm wieder ansetzen[2], er nahm dem David aber die Beherrschung des Platzes, indem er ihm als Kameraden den Herkules Bandinellis zur Seite stellte und auf der anderen Seite als dritten Koloß den Neptun aufrichten ließ.

Standbilder Davids waren in Florenz vor, während und nach der Zeit Savonarolas beliebt und Gegenstand von Auszeichnungen. Eines ist in der Kirche Santa Trinita am Eingang zur Kapelle Sassetti gemalt zu sehen; es ist durch eine Inschrift geweiht: „Dem Wohle des Vaterlandes und dem Ruhme des Christentums." Wohin man sich um das Jahr 1500 am Sitz der Regierung im Palazzo Vecchio auch wandte, überall fand man einen schönen kräftigen David: im Hof (aus Bronze auf bunter Marmorsäule von Donatello), auf der Treppe (aus Bronze von Verrocchio), oben im kleinen Prachtsaal (aus Marmor von Donatello), und schließlich seit 1504 schon außen am Eingang, wo man den riesigen Marmor-David, hoch wie das Hauptportal, schon von weitem über den ganzen Platz hin ragen sah.[3] Der im Hofe stehende bronzene David gefiel dem Marschall des mit Florenz verbündeten „christlichsten Königs", des Königs von Frankreich, so ausnehmend, daß er den brennenden Wunsch hatte, ebenfalls einen solchen zu besitzen, dies der Florentiner Regierung unter Beteuerung seiner Liebe zur Stadt Florenz aussprechen ließ und nicht müde wurde, die Florentiner Gesandten täglich daran zu erinnern. Die Florentiner Regierung beauftragte hierauf Michelangelo

[1] Benedetto Varchi, „Storia Fiorentina" (1838—44), Band I, Seite 130.

[2] Vasari, „Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori" (Florenz, Sansoni 1881), Band VII, Seite 9, 156.

[3] Aufgezählt sind sie in Francesco Albertinis „Memoriale di molte statue et picture", das im Jahre 1510 verfaßt worden ist (Crowe und Cavalcaselle, „Geschichte der italienischen Malerei", Band II, Seite 441). Eine dieser David-Statuen trug nach Laurentius Schraderus, „Monumenta Italiae", 1592, Blatt 78 Rückseite, folgende Inschrift: „Pro patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes dii praestant auxilium"; es war die „statua Davidis marmorea cum funda in manu", womit der obengenannte, jetzt im Museo Nazionale befindliche Marmor-David Donatellos gemeint ist.

im August 1502, also mitten in seiner Arbeit am riesigen Marmor-David, mit der Ausführung des französischen Auftrages, den sie auf Vorschlag des Gesandten in ein Geschenk umwandelte, und mußte immer wieder Auskunft geben, ob er bald fertig würde, da der Marschall, „der Freund Davids", mahnte und mahnte.[1]

Unter den Wundern, die schon 1512 den bevorstehenden Zusammenbruch des alten Staates anzeigten, wird verzeichnet: daß Blitze, ohne sonst merklichen Schaden anzurichten, das Schild der Freiheit vom Stadttor herabschleuderten, im Hof des Palazzo Vecchio den Sockel des bronzenen David — nicht jedoch den David selbst — beschädigten und vor dem Palast den Sockel des marmornen David, also den Koloß Michelangelos, von der Stelle rückten.[2] David war das Wahrzeichen geworden, als welches Savonarola ihn hingestellt hatte.

[1] Gaye, „Carteggio inedito d'artisti", Band II, Seite 52 u. fg.

[2] Jacopo Nardi, „Istorie della città die Firenze", herausgegeben von Arbib (Firenze 1838—41), Band I, Seite 456.

III. Das Grabdenkmal für Papst Julius II.

Daß dem großartigen Plane, den Michelangelo für das Grab Julius des Zweiten entworfen hatte, ein großer Gedanke zugrunde liegt, ist gewiß anzunehmen. Bisher ist nicht gelungen, ihn zu erkennen. Man hielt sich an die gedruckte Überlieferung der Epigonen, die den großen Mann in ihrer Mitte nicht verstanden, und gelangte so nicht zum Ziele. Man glaubte, unergründliche Phantasien oder gelehrte Konstruktionen vor sich zu haben. Statt dessen stellt sich heraus: das Denkmal ist die einfache Aussprache rein religiöser Kunst, ebenso klar im Gedanken wie in der Form. Wie im folgenden dargelegt werden soll, entspricht das Juliusdenkmal der regelmäßig von der Kirche verordneten, Tag für Tag in unzähligen Kirchen wiederholten Messe für die Verstorbenen.[1] Man hat bisher wohl nicht unternommen, die Erklärung des ganzen Werkes im Gottesdienste zu suchen. Es ist aber nicht zu verwundern, sie hier zu finden, denn das Denkmal war für eine Kirche bestimmt, der Auftraggeber war der höchste Würdenträger der Kirche, der erfindende Künstler war eine sehr religiöse Natur, und vor dem Denkmal sollten die regelmäßigen kirchlichen Gedächtnisfeiern für den Verstorbenen stattfinden. Mithin war das Natürlichste, den Schmuck des Denkmals so zu wählen, daß jede solche Gedächtnisfeier seinen Gestalten Sprache gab.

Über das ganze große Werk, wie es gedacht war, aber leider nicht zur Ausführung kam, unterrichtet die hier abgebildete wichtige Zeichnung (Abbildung 6)[2]: in der Kirche ein monumentaler Bau, der das Grab umschließt; darauf die Bahre, von Heiligen umgeben; darüber die Madonna mit Christus. Das Ganze also reich durch Skulpturen

[1] Ihren Wortlaut findet man im Anhang auf Seite 89.

[2] Sie wird in den Königlichen Museen zu Berlin bewahrt, wohin sie mit der Sammlung von Beckerath kam, und ist leider sehr schlecht erhalten; veröffentlicht wurde sie von Schmarsow im „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", Band V, Berlin 1884.

geschmückt, zu denen die berühmten „Gefangenen“ und der „Moses“ gehören. Zum Schmuck des Grabes waren folgende Statuen und Gruppen bestimmt:

Rings um den Unterbau eine Reihe stehender Gruppen: immer ein gefesselter Mensch und hinter ihm ein Terminus, d. h. eine allegorische Gestalt, welche das Ende des Lebens bedeutet. Was hiermit gemeint ist, sagen uns die folgenden Gebete in der Messe für die Verstorbenen: „Befreie, Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeglicher Fessel der Sünden (ab omni vinculo delictorum)“, „laß sie, befreit von den Fesseln des schrecklichen Todes, das ewige Leben verdienen“, „laß ewiges Licht die von den Umschlingungen der Sterblichkeit erlösten Seelen in Besitz nehmen“, „laß die Seelen Deiner Diener, von den Fesseln der Sterblichkeit befreit, eingehen zum Leben“. Von diesen Fesseln also suchen sich die sogenannten Gefangenen, besser gesagt, Gefesselten, zu befreien, — das ist das Leiden der berühmten beiden Gestalten im Louvre in Paris und der vier ähnlichen in Florenz.

Dazwischen, mit den genannten Gruppen abwechselnd, waren andere Gruppen geplant: an der Vorderseite jederseits über einem am Boden liegenden Toten eine Siegesgestalt, durch die Flügel befähigt zum Fluge in den Himmel, hinauf zum Himmel weisend. Die Epistel besagt: „Verschlungen ist der Tod in den Sieg (Absorpta est mors in victoria). Wo ist, Tod, dein Sieg? wo ist, Tod, dein Stachel? Der Stachel des Todes ist die Sünde, und die Kraft der Sünde ist das Gesetz; Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Herrn (1. Korinther 15, 55—57).“

Auf diesem Unterbau sollte die Bahre des Papstes stehen, rings umgeben von Heiligen; Engel betten ihn zur ewigen Ruhe, angesichts der Madonna mit dem Christkinde. Gebetet wird: „Befiehl den heiligen Engeln, die Seele des Verstorbenen aufzunehmen und in die Heimat des Paradieses zu führen“, „Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr, mit Deinen Heiligen in Ewigkeit“, „Würdige ihn der Gewährung der Gemeinschaft Deiner Heiligen und Auserwählten“. Das Gebet vereinigt also, die wir im Entwurf vereinigt sehen: die Engel, den Verstorbenen und die Heiligen, alle angesichts des Herrn, den das Gebet anruft.

Unter den Heiligen, welche die Bahre umgeben, sollten Moses und Paulus sein[1]. „Gebet Mosis“ heißt der herrliche Psalm (Ps. 89 der Vulgata, 90 in der Übersetzung Luthers): „Herr, Du bist unsere

[1] Moses ist ausgeführt, Paulus war geplant (Vasari, Band VII, Seite 164).

Zuflucht für und für" mit dem Vers: „Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es achtzig Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen." Von Paulus stammt das vorhin mitgeteilte Wort der Messe: „Verschlungen ist der Tod in den Sieg." Welche Heilige und Auserwählte Michelangelo noch außerdem hier haben wollte, erfahren wir nicht, können es nur einigermaßen vermuten. Die Frauengestalt, die man in dem Entwurfe sieht, wird die Sibylle sein, die in der zur Totenfeier gehörigen berühmten Sequenz „Dies irae" zusammen mit David als Weissagerin des Jüngsten Gerichtes erscheint. Ferner wird Hiob nicht gefehlt haben, dessen Klagegebete im Morgengottesdienst der Feiern für die Verstorbenen wiederholt werden, wie: „Meinst du, ein toter Mensch werde wieder leben? Ich harre täglich, dieweil ich kämpfe, bis daß meine Veränderung komme; daß du wollest mich rufen und ich dir antworten, und wollest dem Werk deiner Hände die Rechte reichen" (Kap. 14, 14). Von Hiob stammt auch das Wort: „Ein Kampf ist das Leben des Menschen auf Erden" (Hiob 7, 1), ein Wort, das uns geradezu dieses Grabmal mit Fesseln und Sieg vor Augen führt. Und als Gegenstück zu Hiob ist der Evangelist Johannes nötig, aus dessen Schriften gleichsam als Antwort auf jene Klagen und Bitten die trostreichsten Stellen der Schrift verlesen werden: „Ich bin die Auferstehung und das Leben" (Ev. Joh. 11, 25), „Selig sind, die im Herrn sterben, ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach"[1] (Apokalypse 14, 13).

Zu alleroberst, in der Höhe, zu welcher Madonna und Kind hinaufreichen, stehen Kandelaber, bestimmt für brennende Kerzen, wie auch über den Gefesselten und den Symbolen des Lebensendes die von Kindern oder Engelchen geschmückten Aufsätze gewiß Kerzen tragen sollten. Das Hauptgebet lautet immer wieder: „Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen." Die Flammen, die man sich auf den Kerzen zu denken hat, sind das natürliche Symbol dieses erbetenen göttlichen Lichtes.

Zwischen den Gestalten des Entwurfs und den Gebeten herrscht volle Übereinstimmung. Das ganze Grabdenkmal besagt hiernach: „Befreie, Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeglicher Fessel der Sünden", demgemäß sehen wir am Terminus, dem Lebensende, die Gefesselten; „Verschlungen ist der Tod in den Sieg", daher

[1] Von den angeführten Bibelstellen finden sich nur zwei nicht im offiziellen Text der Feiern für die Verstorbenen: das „Gebet Mosis" (Psalm 89) und der Anfang von Hiob, Kap. 7, mit dessen Fortsetzung jedoch die verordneten Lesestücke beginnen.

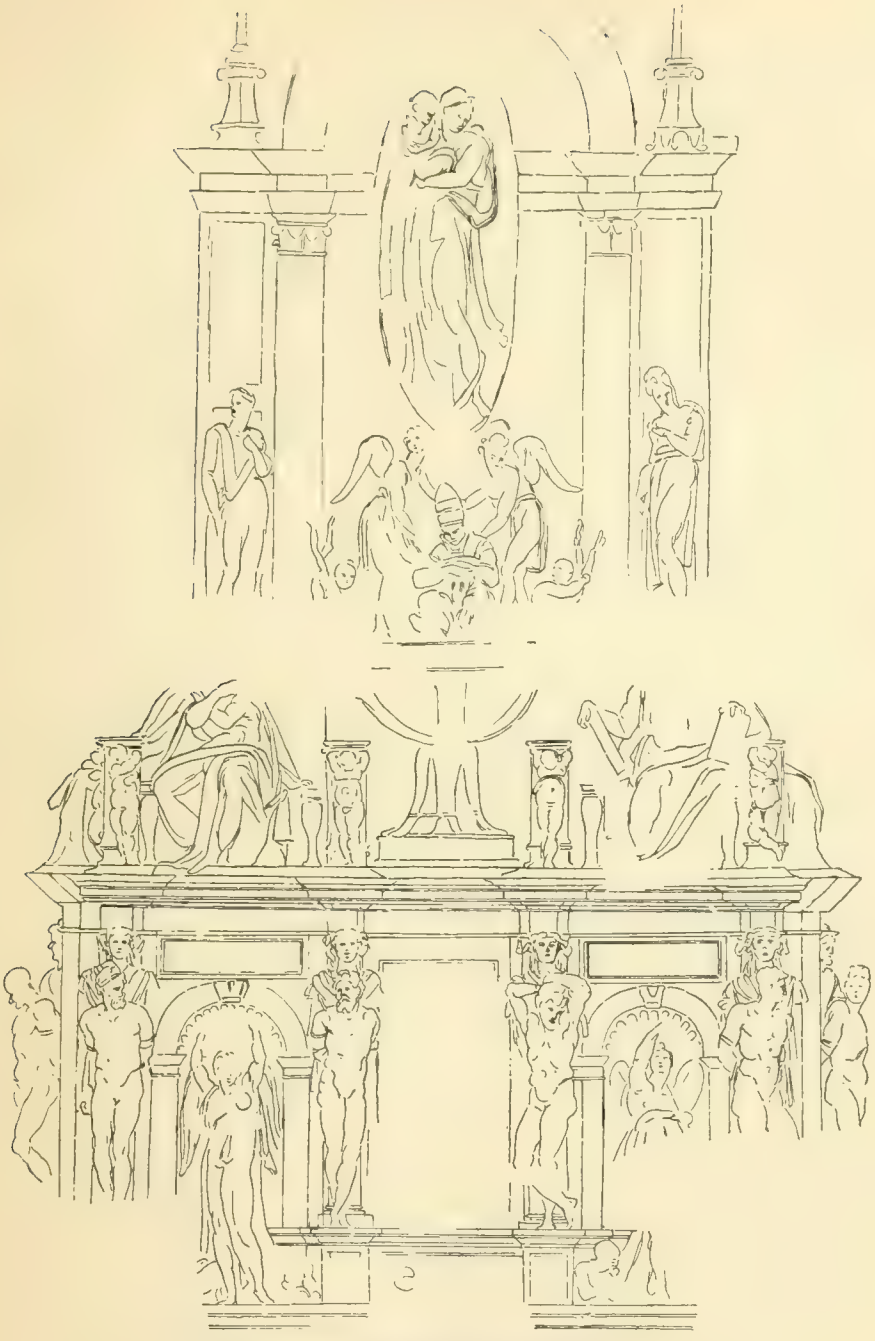


Abb. 6. GRABDENKMAL FÜR JULIUS II.,
Entwurf Michelangelos in den Königlichen Museen in Berlin.
(Phot. einer Pause.)

über den Toten die Siegesgestalten; Engel nehmen den Verstorbenen auf und bringen ihn in der Gemeinschaft der Heiligen vor dem Angesicht Gottes zur ewigen Ruhe; ringsum und zu alleroberst: ewiges Licht leuchtet ihnen.

Das Juliusdenkmal ist also eine klare Zusammenfassung der Hauptgedanken von Kampf und Erlösung, die in der Totenfeier der katholischen Kirche jeden Tag von neuem zum Ausdruck gelangen, — seinem geistigen Gehalt nach großartig und ergreifend.

IV. Die Sakristei von San Lorenzo.

Als Michelangelo den Auftrag erhielt, die Grabkapelle der Medici zu bauen und zu schmücken, hatte er ein Gegenstück zu schaffen zu ihrer alten Grabkapelle, der Sakristei von San Lorenzo (Abbildung 7), deren Raum für die jüngeren Glieder der Familie nicht mehr ausreichte. Bevor wir uns Michelangelos Kapelle zuwenden, wird daher gut sein, ihr älteres Gegenstück ins Auge zu fassen. Beide üben dieselbe ungewohnt starke Anziehung auf die Besucher aus, weil jede von ihnen eine wohlgeordnete Reihe hervorragender Kunstwerke umfaßt. Zielbewußte, weitblickende Männer, Cosimo Medici und seine Familie, sind als Stifter, und ihnen kongeniale Männer, Brunelleschi, Donatello und Michelangelo, als Künstler dafür verantwortlich. Das Interesse, das sich an dieses Kapellenpaar knüpft, ist bei dem gemeinsamen Werke so interessanter Menschen begreiflicherweise ein ungewöhnlich reges.

Es ist zu erwarten, daß an jede dieser Kapellen von Anfang an besonders hohe Ansprüche gestellt wurden, an geistigem Gehalt ebenso wie an künstlerischer Form. Während bisher vorwiegend, bei der älteren Kapelle überhaupt ausschließlich, die künstlerisch formale Seite ins Auge gefaßt wurde, sei im folgenden der Versuch gemacht, auch dem inneren Gehalt gerecht zu werden. Denn daß es sich hier nicht nur um schön angeordnete einzelne Kunstwerke handelt, sondern ein geistiges Band sie alle umschließt, darf bei solchen Männern, die ihr Leben lang nicht nur an Schönheit des Ausdruckes, sondern zugleich auch an Wert der Gedanken ihre Freude gehabt haben, wohl erwartet werden. Wenn die Medizeer im Dom einer Feier beiwohnten, sahen sie vor sich über den Sakristeien an Luca della Robbias und Donatellos herzerfreuenden Sängerkanzeln die bekannten Lobpsalmen dargestellt (Ps. 148—150), die jeden Sonntagmorgen in den Kirchen ertönen.[1] Und in ihrer Hauskapelle wurde ihnen durch Fra Filippos schönstes Bild und die anschließenden schönsten Fresken Benozzo

[1] Mitteilung des Verfassers in „Zeitschrift für bildende Kunst", 1908, Seite 160.

Abb. 7. SAKRISTEI VON SAN LORENZO,
gebaut von Brunelleschi, geschmückt von Donatello.
(Phot. Brogi.)

Gozzolis ein ihnen sympathischer Weihnachtshymnus vorgeführt, der Bernhard von Clairvaux' Namen trägt.[1] Sie können nicht plötzlich ihre Anforderungen an poetisch-religiösen Gehalt aufgegeben haben, wenn sie ihre eigene Grabkapelle, die Sakristei ihrer Pfarrkirche, betraten.

Festlich ist die Türe, durch die man zur Grabkapelle gelangt, mit eingelegter Arbeit geschmückt. Zwischen den Blumen und Girlanden, die, mit dem Medizeerwappen zusammen kunstvoll aufgestellt, den Türschmuck bilden, sind zum Gebet übliche Rosenkränze zu sehen. Sie geben dem Festschmuck religiöse Färbung. Religiösen Sinn wird auch die große Muschel darüber haben, unter der man, da sie die ganze Breite über der Tür beherrscht, hindurchschreiten muß. Solche offene, aufgerichtete Muscheln kehren hier in allen drei Grabkapellen der Medici — der Sakristei, der Kapelle Michelangelos und der Fürstenkapelle — wie auch sonst häufig wieder. Sie werden als Gefäße, welche den himmlischen, alles befruchtenden Tau ausgießen, aufzufassen sein.[2] Wenn sie diesen Sinn haben, so wird dem Eintretenden hier aus der Höhe Segen gespendet. Überhaupt vergegenwärtige man sich angesichts alter Darstellungen aus der Natur, daß in alten Zeiten andere Naturanschauungen herrschend waren als in unserer Zeit. Das Mittelalter hatte in symbolischer Auslegung geschwelgt, auch Dante war groß darin, sein Erklärer Christoforo Landino bildete sie mit Vorliebe aus, vor allem aber hat der aus alter Zeit stammende Gottesdienst die symbolische Auffassung jederzeit bis heute beibehalten. Man darf sich also nicht wundern, sie in Werken religiöser Kunst sehr wirksam zu finden.

---

[1] Dies ist ausführlich dargelegt in des Verfassers „Forschungen über Florentiner Kunstwerke" (1902). Alte Zeugnisse dafür, daß der im Hintergrunde des Bildes, das sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindet, kniende Heilige wirklich Bernhard von Clairvaux ist, sind sein Name im Heiligenschein der Kopie im Museo Santa Apollonia zu Florenz und die Inventarangabe im Nachlaß des Lorenzo il Magnifico (Müntz, „Les collections des Médicis au 15. siècle", 1888, Seite 62).

[2] Drei große Muscheln umfassen im Vorhof der SS. Annunziata jedes der beiden bronzenen von Cherubim getragenen und überschwebten Weihwasserbecken (um 1600 entstanden), und die Inschrift besagt: „Virtus ex alto et sordes abluit." Das Weihwasser wird also als gute Gabe vom Himmel angesehen, von Engeln gebracht und in Muscheln gefaßt. Dieselbe Bedeutung werden dann auch schon über dem Weihwasserbecken in Siena zu Füßen der Engel die Muscheln haben, deren offene Seite diesmal nach unten, also wieder dem Weihwasser zugekehrt ist. In Siena hat Donatello mitgearbeitet, noch weit mehr in San Lorenzo zu Florenz, wo die Muscheln häufig angebracht sind. Ein anderes Beispiel wird auf Seite 83, Anm. 1, angeführt werden. Wie man dazu gelangt ist, den Muscheln solche Bedeutung beizumessen, ist mir aufzufinden bisher nicht gelungen. Daß sie aber geherrscht hat, scheint mir aus den Denkmälern hervorzugehen.

Tritt man in die Kapelle ein, so ist man ganz von alter Kunst umgeben. Von den Kunstwerken, die hier vereinigt sind, ist eines

Abb. 8. STERNENHIMMEL IN DER SAKRISTEI VON S. LORENZO. (Phot. Brogi.)

der Betrachtung bisher unverdienterweise fast gänzlich entgangen: der Sternenhimmel über dem Altar (Abbildung 8). Die Malerei entbehrt freilich jetzt des künstlerischen Reizes, nachdem die Einwirkung

der langen Zeit, Beschädigung und Übermalung sie der Feinheiten beraubt haben. Aber ihre ganze Erscheinung ist alt, wie man noch an den einzelnen Figuren erkennt, und stammt aus der Zeit, in der die Kapelle ihren ganzen künstlerischen Schmuck erhalten hat. Auf blauem Grund sehen wir den Tierkreis und die übrigen Hauptsternbilder über uns. Solche Umschreibung der Sternbilder mit Figuren

Abb. 9. STERNENHIMMEL IN DER CAPELLA PAZZI IN S. CROCE. (Phot. Brogi.)

von Menschen und Tieren und entsprechende Benennung ist uralt. Die neuere Kunst hat sie von der Antike übernommen. Sie ist keine Spielerei, sondern der altbewährte Ausweg, sich in der Menge der Sterne am Himmel zurechtzufinden, und deshalb von wirklichem Wert. In Florenz kamen dieser Darstellungsweise damals zugleich wissenschaftliches Verständnis und künstlerischer Sinn entgegen. Noch hat sich eine ähnlich behandelte Zeichnung erhalten, die der berühmte Florentiner Astronom Paolo Toscanelli, derselbe, der auch auf Kolumbus

eingewirkt hat. 1449/50 bei der Beobachtung eines Kometen anfertigte[1]; sie stellt die hinter dem Großen Bären folgenden Sternbilder Bootes, Schlange und Schlangenhalter dar, welchen ersteren man in San Lorenzo knapp über dem Horizont wiederfindet. Der genannte Paolo Toscanelli, ein Mann von höchstem Ansehen, stand in täglichem Verkehr mit Cosimo Medici[2], wird ihm daher auch bei der Abbildung des Himmels in seiner Kapelle als sachverständiger Ratgeber zur Seite gestanden haben. Wen der Stifter mit der Malerei betraute, ist nicht überliefert. Die Aufgabe erforderte einen tüchtigen Tiermaler; sie wurde auch so gut gelöst, wie man es in dieser künstlerischen Umgebung wünschen mußte. Löwe, Stier und Drache sind vorzüglich gelungen.[3] Eine Wiederholung dieses Sternenhimmels, aus ungefähr gleicher Zeit, aber von milderem und nicht so auf Tiere eingeübtem Maler ausgeführt, findet sich in der Pazzi-Kapelle in Santa Croce (Abbildung 9), die mit der Medici-Kapelle wetteifern sollte. Beide Male ist die wirkliche Himmelsrichtung sachgemäß festgehalten worden, vor dem Altar steht man in San Lorenzo im Norden, in der Pazzi-Kapelle im Westen, wobei man in San Lorenzo den Vorteil hat, die Gestalten gleich vor sich aufrecht zu sehen, während man in der Pazzi-Kapelle dazu erst auf die linke Seite des Altarraumes treten muß. Den Sternbildern waren die Sterne eingezeichnet, wie man noch in San Lorenzo sieht. Durch ihre sachverständig richtige Ordnung, die wir bei solchem Auftraggeber und solchem Beirat voraussetzen müssen, erhielt diese ganze Darstellung des Himmels gewiß zugleich wissenschaftlichen Wert. Zeitgenossen und spätere Besucher mögen hier viel gelernt haben. Wenn man hiermit die Himmelskarte in Fra Giocondos Vitruv-Ausgabe vom Jahre 1511 und Dürers entsprechenden Holzschnitt[4] vergleicht, wird man erkennen, auf welchen Grundlagen diese jüngeren Werke entstanden sind, vielleicht auch, welche Fortschritte ein halbes Jahrhundert menschlichen Forschens hinzugefügt hat. Diese Abbildung der Sterne in der Form von Sternbildern ist zum Gemeingut der gebildeten Welt geworden und hat sich bis heute be-

[1] Abgebildet von Uzielli und Celoria, „La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli“ (Rom 1894), tav. IV.

[2] Vespasiano da Bisticci, „Vite di uomini illustri del secolo XV“, Ausgabe von 1859, Seite 258, 508.

[3] Es ist möglich, daß hier ein Werk des rätselhaften Giuliano Pesello (1367—1446) vorliegt; die Wiedergabe der Menschen entspricht seiner Ausbildung in alter Zeit, die der Tiere seinem Ruf als Tiermaler, den uns sein Zeitgenosse Cristoforo Landino (in der Einleitung zur Dante-Ausgabe vom Jahre 1481) übermittelt hat.

[4] Abgebildet in dem Dürer gewidmeten Bande der „Klassiker der Kunst“ (Band IV, Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1904), Seite 268.

liebt erhalten. Es ist übrigens ein außerordentlich praktischer und doch sehr selten ausgeführter Gedanke, das Himmelsgewölbe, wie es hier in der Kapelle geschehen ist, in einem Kuppelgewölbe abzubilden, weil der Beschauer dann den Himmel richtig über sich sieht und ihn von seinem gewohnten Standpunkt aus zu sehen bekommt, während die seither allgemein verbreitete Darstellung auf einem Himmelsglobus an dem Fehler leidet, daß dem Beschauer gegen die Natur zugemutet wird, den Himmel von außen her anzusehen. Das Himmelsbild in der Medici-Kapelle ist nach diesem allem als ein sehr bedeutsames Werk der Kunst und Wissenschaft zu schätzen. Gern wird man sich vorstellen, wie geistvoll und vielseitig der alte Cosimo Medici, wenn er seine Kapelle betrat, darüber zu sprechen wußte, bei dem hohen Interesse für Literatur, Theologie, Astronomie und Kunst, das er in seiner reichen Bildung vereinigte.[1]

Gleich unter dem Himmelsgewölbe sind große Muscheln angebracht, mit der offenen Seite abwärts gewandt, wo sich der Altar befindet. Nach der vorhin dargelegten Auffassung wird dies andeuten, daß der Segen des Himmels sich über den Altar ergießt. Nun wendet sich der Blick zu irdischen Dingen herab. Ringsum in der Kapelle sind die Schönheiten der Erde ausgebreitet. Vor dem Altar sieht man die marmornen Chorschranken (Abbildungen 10, 11) wiederum von Muscheln umsäumt, ausgefüllt von Eichenranken und wenigen großen Blumen in einer schönen großen Vase oder Urne. Über den Türen rechts und links davon umziehen unter einer Muschel zarte Pflanzenranken in auffallender Breite die Heiligenpaare Donatellos (Abbildungen 13 und 14). Das in der Mitte unter dem großen Marmortisch freistehende Grabdenkmal der Eltern Cosimos ist mit Engeln, Kränzen und Fruchtgirlanden geschmückt. Eine Sammlung herrlicher Erzeugnisse der Erde ist in Bronzenachbildung über das hohe prachtvolle Grabdenkmal der Söhne Cosimos ausgebreitet (Abbildung 12): den Sarkophag aus seltenem Porphyr fassen großblättrige Stauden ein, in der Mitte umgeben Blatt- und Fruchtkränze die Grabschriften, auf dem Deckel liegen aus schwellenden Blättern herausragende seltsam geformte Muscheln, wie Füllhörner mit Früchten gefüllt, und die oberste Krönung bildet auffallend groß der kostbarste Stein, der Diamant, den die Medici als Symbol führten. Auch die marmorne Umrahmung des Grabdenkmals ist mit Pflanzenschmuck geziert. Gewiß

[1] Vespasiano da Bisticci, „Vite di uomini illustri del sec. XV", herausgegeben von Angelo Mai 1859, Seite 258.

mit Absicht sind hier überall die Herrlichkeiten der Natur zu so reichem Ausdruck gebracht: den Wundern des Himmels werden die wunderbaren Gaben der Erde ebenbürtig angereiht.

Entsprechend ist auch die übrige Ausstattung des Raumes geschmückt. Ringsum stehen an den Wänden niedrige, später erhöhte Sakristeischränke, über denen die alten zugehörigen Täfelungen sich hinziehen.[1] Ihre eingelegte Arbeit von edlem Geschmack, wie er überhaupt in diesem Raume herrscht, zeigt unten Kreismuster und Palmen-

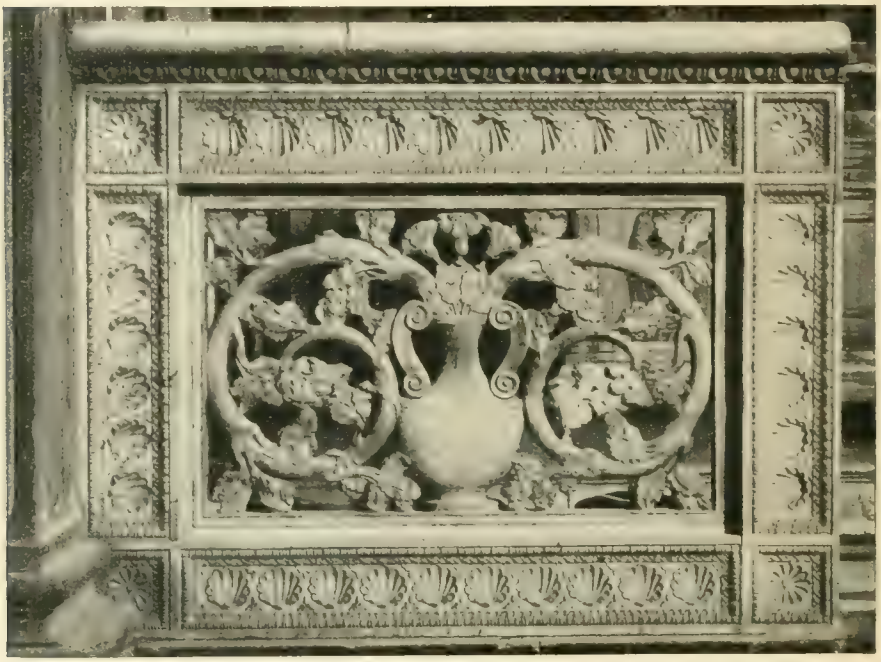


Abb. 10. CHORSCHRANKEN IN SAN LORENZO (Phot. Mannelli.)

wedel, oben wieder wie gegenüber an den Altarschranken Urnen mit Ranken und Blumen, dazu noch als Ergänzung an der einen Seite der Kapelle Flammen. Für die Flammen ergibt sich leicht die natürliche Erklärung: sie sind das häufig im Gottesdienst genannte göttliche Licht. Ausführlich begründet und dargelegt ist dieser verbreitete Gedanke in der Schrift des heiligen Ambrosius über den heiligen Geist, die den Zeitgenossen durch das Florentiner Konzil vom

[1] Diese alten Täfelungen werden von C. v. Fabriczy, „Filippo Brunelleschi", 1892, Seite 197, als Werke aus der Höhe der reinen Kunst und als bahnbrechend bezeichnet.

Jahre 1439 nahegebracht worden war, in dem sie zum Zeugnis angerufen wurde, als man mit den Vertretern der morgenländischen Christenheit über den heiligen Geist in endlosen Streit geriet.[1] In derselben Schrift wird auch erklärt, was in der Geschichte Gideons die Urnen und die flammenden Fackeln bedeuten, mit denen er bei einem nächtlichen Angriff seine Streiter ausrüstete: die Überlieferung von den Aposteln besagt, daß die Urnen unsere Leiber sind, gebildet aus Ton, welche die Furcht nicht mehr kennen, wenn sie durch himm-

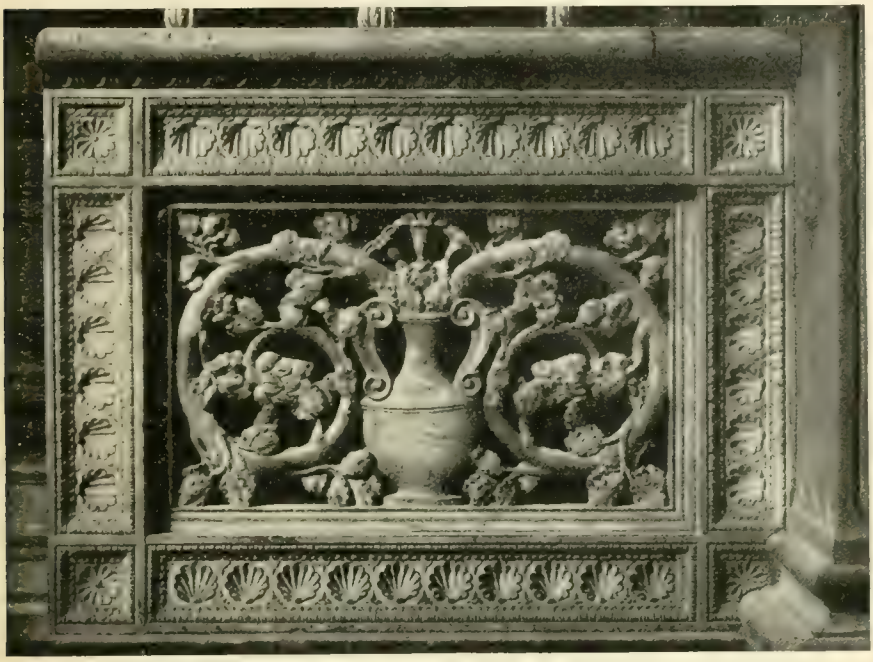


Abb. 11. CHORSCHRANKEN IN SAN LORENZO. (Phot. Mannelli.)

lische Gnade erglühen.[2] Den Urnen in der Grabkapelle wird man diese tiefe Bedeutung beizulegen haben, denn für bloßen Schmuck wären sie zu stark betont: ihre Häufigkeit und ihre Größe, welche die

[1] Protokoll der 21. Sitzung in den „Acta sacri oecumenici Concilii Florentini", gedruckt in Rom 1638, Seite 264.

[2] „Unde et illud quando Gedeon (Judic. 7, 16) superaturus Median trecentos viros jussit hydrias sumere, et in hydriis faces accensas habere, et in dextris tenere tubas; ita nostri acceptum ab apostolis servavere majores, quod hydriae sunt corpora nostra, figurata de limo, quae timere non norunt, si fervore gratiae spiritalis ignescant, et Jesu Domini passionem canora vocis confessione testentur." (Sancti Ambrosii „Opera", Paris 1686 fg., Band II, Spalte 630 zu „De Spiritu Sancto", Liber I, 167.)

Bildfelder zu großem Teile ausfüllt, bezeichnen sie als bedeutungsvoll und wichtig.

Daß man in alter Zeit überhaupt in solchem Schmuck mehr als bloßes, den Augen wohlgefälliges Ornament sah, daß man in einer Kirche ausgesucht schöne Gegenstände aus der Natur in der bestimmten Absicht vor Augen führte, damit sie dazu dienen sollten, den Schöpfer aller Dinge zu verherrlichen, geht aus einem verwandten Kapellenschmuck, noch aus Lorenzos Zeit, hervor. In diesem Sinne gewinnt die Chorkapelle der Collegiatakirche in San Gimignano besonderen Wert. Dort umziehen Chorstühle mit eingelegter Arbeit den Raum: Kränze, Palmwedel, Lilien und andere Blumen sind reichlich dargestellt, sie umrahmen den Namenszug Jesu, die Taube, das Lamm und gottesdienstliche Geräte wie Kreuz und Kelche. Über diesen reichen Pflanzenschmuck hin zieht sich in San Gimignano als erklärende Inschrift in großen Kapitalbuchstaben die erste Hälfte des 95. Psalmes:

Salmus David. Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra. Cantate Domino et benedicite nomini ejus: annuntiate de die in diem salutare ejus. Annuntiate inter gentes gloriam ejus[1], in omnibus populis mirabilia ejus. Quoniam magnus Dominus et laudabilis nimis: terribilis est super omnes deos. Quoniam omnis (!) dii gentium demonia: Dominus autem celos fecit. Anno MCCCCLXXXX.

Psalm Davids: Singet dem Herrn ein neues Lied; singet dem Herrn alle Welt. Singet dem Herrn und lobet seinen Namen; verkündet von Tag zu Tag sein Heil. Verkündet unter den Heiden seinen Ruhm, in allen Völkern seine Wunder. Denn groß ist der Herr und hoch zu loben; ehrwürdig ist er über alle Götter. Denn alle Götter der Heiden sind Dämonen; der Herr aber hat die Himmel gemacht. Anno 1490.

Als Ergänzung des Schmuckes wird man sich hiernach darüber in dem jetzt eintönigen weißen Chorgewölbe den gestirnten Himmel vorzustellen haben, wie er übrigens noch nebenan in der gut erhaltenen Kapelle der heiligen Fina, in der Mitte den Namenszug Jesu zeigend, zu sehen ist. Die in einer Kirche sehr natürliche Deutung, welche der angeführte Lobpsalm gibt, wird nicht nur für diesen einen Fall in San Gimignano gelten, sondern dann auch für alle ähnlichen. Auch die Medizeer, welche den Bewohnern der Provinzialstadt an Sinn für religiöse Kunst und Poesie nicht nachstanden, ihnen vielmehr weit

[1] Die Worte „gloriam ejus“ stehen in der Mitte des Chors über dem Sitz des Propstes.

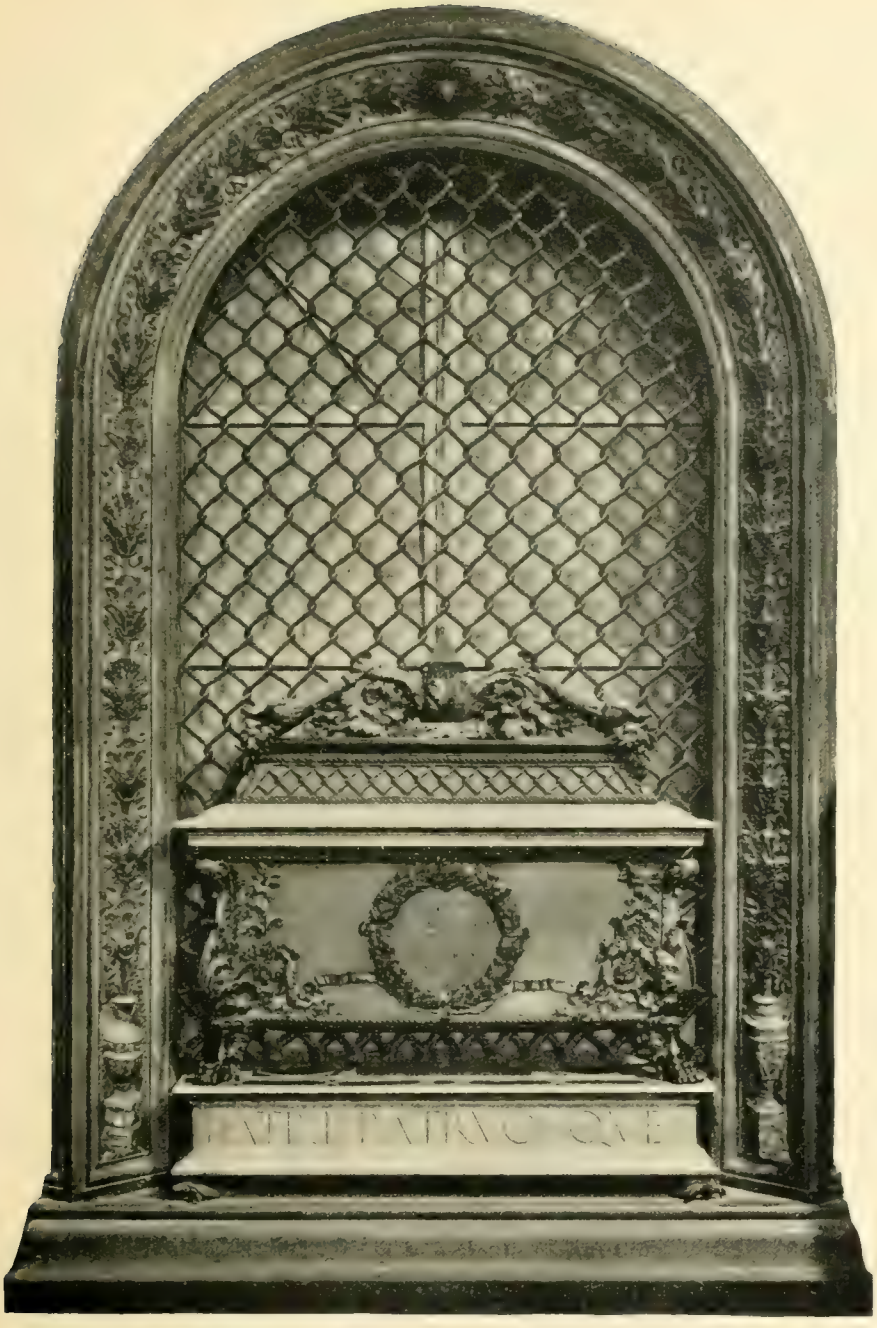


Abb. 12. GRABDENKMAL FÜR PIERO UND GIOVANNI DE' MEDICI
in der Sakristei von San Lorenzo.
(Phot. Alinari.)

überlegen waren und den Ton anzugeben pflegten, werden gewiß mit dem ähnlichen Intarsienschmuck ihrer Grabkapelle — und der ganzen dazu stimmenden Umgebung — auch ähnlichen Sinn verbunden haben.

Erwägt man nun noch, daß die Gründung der Kirche San Lorenzo, rund tausend Jahre vor dem Neubau der Medizeer, in den Wirkungskreis eines großen Kirchenvaters führt, der heilige Ambrosius, der Vater des abendländischen Kirchengesanges, die Kirche San Lorenzo selbst eingeweiht hat, sie kurzweg die „Ambrosianische Basilika" in Florenz hieß[1], so liegt nahe, hier angesichts des Himmels und der irdischen Schöpfungen an den jenem Psalm verwandten „Ambrosianischen Lobgesang", das „Tedeum" zu denken.

Es ist nun zu fragen, ob vielleicht überhaupt alle Teile dieses hervorragenden Kapellenschmuckes im „Tedeum" anklingen. Die Probe sei im folgenden gemacht:

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.	Dich, Gott, loben wir; dich, den Herrn, bekennen wir.
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.	Dich, den ewigen Vater, betet der ganze Erdkreis in Ehrfurcht an.
Tibi omnes angeli, tibi coeli et universae potestates,	Dir rufen alle Engel, dir die Himmel und alle Mächte.
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:	Dir die Cherubim und Seraphim mit unaufhörlicher Stimme:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus sabaoth!	Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.	Himmel und Erde sind voll der Majestät deiner Herrlichkeit.

Dies verkünden hier über dem Altar das Bild des Himmels und ringsum die Herrlichkeiten der Erde, während Engel das Grab der Eltern Cosimos umgeben und lobpreisende Cherubim den Raum rings umschweben.

Te gloriosus apostolorum chorus,	Dich preist der Apostel glorreicher Chor;
Te prophetarum laudabilis numerus,	Dich der Propheten preiswürdige Zahl;
Te martyrum candidatus laudat exercitus.	Dich der Martyrer glänzende Heerschar.

[1] „Antiquamente chiamata Ambrosiana" nannte sie im Jahre 1510 Albertini. (Crowe und Cavalcaselle, „Geschichte der italienischen Malerei", Band II, Seite 437.) Die Einweihungspredigt des heiligen Ambrosius aus dem Jahre 393 ist erhalten (Davidsohn, „Geschichte von Florenz", Band I, Seite 35).

Apostel und Märtyrer sind auf Donatellos Erztür, Propheten am Altar dargestellt; Märtyrer sind auch die Schutzheiligen der Kirche und des Stifters mit ihren Begleitern, Lorenzo mit dem Protomartyr Stefano, Cosma mit Damiano, die man über Donatellos Erztüren dargestellt sieht (Abbildungen 13 und 14), sowie der Evangelist Johannes, dem die Kapelle geweiht ist[1], und dessen Taten und Märtyrertum von

Abb. 13. MÄRTYRERPAAR, LORENZO UND STEFANO, von Donatello. (Phot. Mannelli.)

Donatello in den Medaillons unter der Kuppel besonders vor Augen geführt werden.

Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,	Dich bekennet auf dem Erdenrund die heilige Kirche;

[1] Moreni, „Continuazione delle Memorie istoriche dell' Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze", Band I, Seite 23, Anmerkung.

Patrem immensae majestatis,
Venerandum tuum verum et unicum filium,
Sanctum quoque paraclitum spiritum.

Dich, den Vater unermeßlicher Majestät;
Deinen anbetungswürdigen, wahren und einzigen Sohn;
Auch den Tröster, den Heiligen Geist.

Abb. 14. MÄRTYRERPAAR, COSMA UND DAMIANO, von Donatello. (Phot. Mannelli.)

Tu, rex gloriae, Christe;
Tu patris sempiternus es filius.
Tu ad liberandum susceturus hominem non horruisti Virginis uterum;
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.

Du König der Herrlichkeit, Christus,
Du bist des Vaters ewiger Sohn.
Du hast, um den Menschen zu erlösen, nicht gescheut der Jungfrau Schoß.
Du hast des Todes Stachel überwunden, und den Gläubigen erschlossen das Himmelreich.

Auf dem Altar hat man sich vor einem Altarbilde oder anstatt eines solchen ein Kruzifix zu denken, an Festtagen jenes von Cosimo Medici gestiftete große aus Silber, rotem Jaspis und Email, das im Jahre 1500 als das schönste Juwel Italiens bezeichnet wurde[1]; dar-

Abb 15. OPFER ABRAHAMS, von Brunelleschi. (Phot. Alinari.)

unter sah man mitten an der Vorderseite des Altars als Parallele dazu das Opfer Abrahams (Abbildung 15), das berühmte Relief Brunelleschis[2], und an ganz ungünstiger Stelle, nämlich unten mitten

[1] Domenico Moreni, „Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'Imp. Basilica di S. Lorenzo" (Firenze 1813), Seite 233 u. fg.

[2] Es wird jetzt im Museo Nazionale aufbewahrt.

an der Rückseite des Altars, sieht man die Jungfrau mit dem Kinde dargestellt (Abbildung 16). Darüber aber eröffnet sich den Gläubigen das Reich des Himmels. An Christus, den man als den Gekreuzigten vor sich sah, den Überwinder des Todes, richtet sich nunmehr weiter das Gebet:

Abb. 16. MADONNA, am Altar der Sakristei in S. Lorenzo. (Phot. Alinari)

Tu ad dexteram Dei sedes in gloria patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus famulis tuis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Du sitzest zur Rechten Gottes in der Herrlichkeit des Vaters.
Wir glauben, daß als Richter du wirst wiederkommen.
Zu dir nun flehen wir, komme deinen Dienern zu Hilfe, die du mit deinem kostbaren Blute erlöset hast.
Laß sie in ewiger Herrlichkeit zu deinen Heiligen gezählt werden.

Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic haereditati tuae.	Gib Heil deinem Volke, o Herr, und segne dein Erbe.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.	Und regiere sie und erhöhe sie in Ewigkeit.
Per singulos dies benedicimus te, et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi.	Alle Tage preisen wir dich Und loben deinen Namen in Ewigkeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.	Würdige dich, o Herr, uns an diesem Tage ohne Sünde zu bewahren.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.	Erbarme dich unser, Herr, erbarme dich unser.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.	Deine Barmherzigkeit, Herr, walte über uns, wie wir auf dich gehofft.
In te, Domine, speravi: Non confundar in aeternum.	Auf dich, o Herr, habe ich gehofft: ich werde in Ewigkeit nicht zuschanden werden.[1]

Zwischen dem Lobgesang und den die Kapelle schmückenden Kunstwerken besteht also, wie sich aus diesem Vergleich wohl ergibt, weitgehende Übereinstimmung. Von allen im Hymnus genannten heiligen Gestalten fehlen jetzt in der Kapelle nur Gott-Vater, der Heilige Geist und mehrere Engelchöre; die Dreieinigkeit aber kann, wie häufig, am Kruzifix auf dem Altar mit dargestellt gewesen sein, und mit weiteren Engelchören wird man sich leicht, wie in der Hauskapelle der Medici, den Altarraum erfüllt zu denken haben. Der ganze Kapellenschmuck, wie wir ihn sehen, erscheint im Ambrosianischen Lobgesang zusammengefaßt. Die von uns übergangenen Werke: Donatellos Büste[2], das späte Reliefbildnis Cosimos und die mittelmäßigen Altarbilder, sind nur nachträglich in der Kapelle aufgestellt und kommen daher als spätere Zutaten nicht mit in Betracht. Diese allgemeine Übereinstimmung ist kein Zufall und hier auch nicht allein dem gemeinsamen religiösen Boden des Hymnus und des künstlerischen Schmuckes zuzuschreiben. Denn die Frage, die man sich angesichts des eigentümlichen künstlerischen Programms stellt — wie die Begeisterung der

[1] Die Übersetzung ist entnommen dem „Meßbuch der heiligen Kirche (Missale Romanum)", bearbeitet von P. Anselm Schott (Freiburg i. Br. 1898), Seite 130 fg. des Anhangs.

[2] Sie ist unter dem Namen S. Lorenzo weltbekannt, soll aber vielmehr S. Leonardo darstellen (Moreni, „Continuazione delle Memorie istoriche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze", Band II, Seite 276).

vielen Märtyrer an Donatellos Türen, die Darstellung der Madonna noch an ungünstigster Stelle und die auffällige Pflege des Pflanzenschmuckes zu erklären sind? — wird wohl nur dann völlig beantwortet, wenn man den Lobgesang als Quelle des künstlerischen Programms ansieht, ebenso wie im Florentiner Dom und in S. Gimignano die Lobpsalmen die Quelle für den künstlerischen Schmuck gebildet haben. Dem ähnlichen Chorschmuck in San Gimignano ist der Lobpsalm „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Psalm 95) beigeschrieben, der Domkanzel Robbias der Lobpsalm „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum" (Psalm 150), und der Schmuck der Domkanzel Donatellos ist aus den vorhergehenden Psalmen, „Lobet den Herrn vom Himmel" und ebenfalls „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Psalm 148 und 149), hervorgegangen. Diesen Lobpsalmen ist der Ambrosianische Lobgesang „Dich, Gott, loben wir" sehr nahe verwandt, indem er auf ihnen beruht. Es ist nicht überliefert, ob er in San Lorenzo vielleicht auch angeschrieben gewesen ist, ebensowenig aber ist es von den Psalmen bekannt, welche die Domkanzel Donatellos erklären. Durch die Zurückführung des ganzen Schmuckes der Sakristei in San Lorenzo auf das Tedeum wird man von der äußeren Schönheit des ganzen Schmuckes zu tieferer moralischer Betrachtung geführt. Die ganze Kapelle nimmt, so betrachtet, eine in jeder Hinsicht hohe Stellung ein: ihr Schmuck hat nicht nur schöne Form, sondern auch schönen Sinn.

Nachdem somit das Programm, das die Künstler zu befolgen hatten, in seiner Gesamtheit würdige Erklärung gefunden hat, wird man sich fragen, ob sich auch erkennen läßt, welche Erwägungen im einzelnen bei der Auswahl der zur Verherrlichung Gottes dienenden Naturgegenstände gewaltet haben? Auch bei dieser Auswahl werden die Gedanken auf das Jenseits gerichtet geblieben sein. Sie strebten dem Reiche des Paradieses zu. In dieses gewährt aber das berühmteste Werk der Literatur Italiens, die Göttliche Komödie Dantes, Einblick, dasjenige Werk, an welchem seither das Bildungsbedürfnis der Italiener unerschöpfliche Nahrung gefunden hat.[1] Dante sollte übrigens, wie es damals hieß, mit dem heiligen Ambrosius verwandt sein, aus derselben Familie stammen wie dieser.[2] Die Florentiner fühlten sich zu Dante hingezogen, den sie als den größten Sohn ihrer Stadt verehrten, dem sie im Dom ein Bild widmeten, dessen un-

[1] Die im folgenden mitgeteilten Übersetzungen sind von Philalethes (König Johann von Sachsen).

[2] Anfang der Lebensbeschreibung Dantes von Cristoforo Landino in seiner Dante-Ausgabe.

ergründliches Werk sie an Festtagen im Dom auslegen ließen[1], dessen Prachtausgabe auf die allgemeine Teilnahme der Gebildeten berechnet war. Mit dem Herausgeber derselben, Cristoforo Landino, dem größten Dante-Kenner der Zeit, waren besonders die Medici, die in geistigen Interessen allen vorangingen, in häufigem Verkehr. Es ist daher nur natürlich, wenn Anschauungen aus Dantes „Paradies" hier in der Kapelle den Stiftern vorgeschwebt haben.

Wie aber das Paradies stets einen Gegensatz erfordert hat, so lag nahe, auch hier dabei die höllischen Mächte und ihre Überwindung wenigstens kurz anzudeuten. Den passenden Platz dafür bot der zugehörige Nebenraum mit dem Sakristeibrunnen (Abbildung 17). Für den Schmuck dieses Brunnens im ganzen ist sehr sachgemäß seine Bestimmung maßgebend gewesen, die darin besteht, Weihwasser zu liefern. Um die Wirkung des Weihwassers zu verdeutlichen, wird von der Kirche von alters her die Tierwelt zu symbolischer Sprache gebracht. Die Weihe des Wassers wird Sonntags vollzogen und beginnt mit Anrufung Gottes, der Himmel und Erde gemacht hat, also in derselben Stimmung, aus welcher der ganze Schmuck dieser Kapelle hervorgewachsen ist. Die üblichen Weihegebete lauten dahin: Gott, flöße dem Element des Wassers, in dem Du zum Heile des Menschengeschlechts die größten Sakramente geborgen hast, die Kraft Deines Segens ein, daß es die Dämonen und Krankheiten zu vertreiben vermöge; König und Triumphator, der Du die Kraft böser Herrschaft zurückdrängst, die Wut des brüllenden Feindes überwindest, wir bitten Dich, Herr, das Wasser zu heiligen, auf daß, wo es hingesprengt wird, alle Heimsuchung des unreinen Geistes verbannt, der Schrecken der giftigen Schlange vertrieben und die Gegenwart des Heiligen Geistes gewährt werde.[2] Am Weihbrunnen erscheinen nun hier als Dämonen zwei Harpyen, zwischen ihnen als herrschsüchtiger, brüllender Feind der Löwe, und darüber sind als giftige Schlangen Hydren im Triumph aufgehängt. Harpyen und Hydren waren der damaligen Phantasie aus Dantes „Hölle" wohlbekannte Wasserdämonen, sie finden sich in Cristoforo Landinos großer Dante-Ausgabe (zu Inferno, Gesang 13) so abgebildet, wie hier am Brunnen, und vom Herausgeber so erläutert: die Harpyen, Enkel des

[1] Vespasiano da Bisticci, „Vite di uomini illustri del secolo XV", 1859, Seite 488.

[2] Die Gebete sind im „Missale Romanum" gedruckt. Angeführt seien daraus hier nur folgende Worte (nach der Venezianischen Ausgabe vom Jahre 1512): ad abiiciendos demones morbosque pellendos — qui inimici rugientis seuitiam superas — terrorque venenosi serpentis procul pellatur.

Abb. 17. WEIHWASSERBRUNNEN VON VERROCCHIO, in der Sakristei von S. Lorenzo. (Phot. Mannelli.)

Okeanos oder Töchter Neptuns, mit Mädchenantlitz, im übrigen wie Raubvögel gebildet, mit Krallen und großen Flügeln, bezeichnen die Habgier, die, wie schon ihr griechischer Name sagt, zum Raube führt[1]; und die Hydra, diese Furie des verdorbenen Wassers, wird (zu Gesang 9, 40) in hygienisch richtiger Schätzung, der die heutige Wissenschaft zustimmen wird, als das verpestendste Gift unserer Seele und des menschlichen Lebens bezeichnet, das es gibt.[2] Der bei jeder Wasserweihe in der Kirche sich wiederholende Triumph über das Böse wird also an diesem Weihbrunnen in der Sprache Dantes zum Ausdruck gebracht. Auf der jetzt leeren Spitze des Brunnens hat man sich vielleicht dem Gebete entsprechend die Taube des Heiligen Geistes zu denken. Die an die Oberfläche des Wassers kommenden Fische und der über dem Wasser schwebende, mit Ring und der Beischrift „Semper" an die Ewigkeit mahnende Falke erinnern ebenfalls an zwei vom Wasser genommene Gleichnisse Dantes. Denn sein Willkommen im Paradiese wird so geschildert:

Gleichwie in einem Fischteich, klar und ruhig,
Dem, was von außen kommt, die Fische zuziehn,
Indem sie Solches für ihr Futter halten;
Also sah ich wohl mehr denn tausend Leuchten
Uns zuziehn (Paradies 5, 100—104).

Und vom Adler, der

Dem Falken gleich, wenn er, der Haub' entkommen,
Das Haupt bewegt und mit den Schwingen Beifall
Sich schlägt, voll Lust sich und in Schönheit zeigend,

erfährt er, daß unser Schauen das Wesen Gottes gewahre

[1] Aus Landinos gelehrten Angaben über die Harpyen (zu Inferno 13, 10) sei zur Erläuterung mitgeteilt: Die alten Dichter „fingono che habbino uiso uerginile: perche l'auaro nella prima giunta dimostra somma modestia, et non spendere el suo per parsimonia et temperanza, et sempre predica questo. El *[il]* resto é ucciello di rapto con terribili artigli, per dimostrare la rapacita dell auaro. Hanno grandi ale. Ilche significa che la cupidita dell' auaro si distende molto et a ogni chosa uola. El gran uentre et l'auidita del diuorare dinota uno insatiabile appetito." Beim Vergleich dieser Stelle mit den Darstellungen wird man bemerken, wie das Schönheitsgefühl die Künstler veranlaßt hat, den gran ventre, damit er die Gestalt nicht entstelle, als langen Schwanz aufzufassen.

[2] „Et con Hydre uerdissime eron cincte. Dimostra che in luogho di cinctura et di capegli haueano uarie spetie di serpi: perche non é piu pestifero ueneno a gl'animi nostri et alla uita de mortali che la furia Hydra, é serpe che habita l'acqua chosi decta in greco, perche hydor significa acqua. Et dicono e *[i]* poeti essere stato in lerna palude di Thessaglia un serpente hydra figluola de Chidna et di Tiphaone, la quale Iunone nutri contro a Hercole. Et era si indomabil monstro, che tagliatogli un capo ne nasceua septe. Ma Hercole nôn la potendo uccidere chol ferro fu amaestrato da Minerua che l' ardessi." (Landino.)

Viel minder glänzend, als es in der Tat ist.
Darum vertiefet innerhalb der ew'gen
Gerechtigkeit die Sehkraft sich, die eure
Welt hat empfangen, wie das Aug' im Meere,
Das, ob's am Strand den Grund erblicke, so doch
Auf hohem Meer nicht, und dennoch ist jener
Vorhanden; doch ihn birgt die eigne Tiefe.
(Paradies 19, 34—36, 57—63.)

So erhalten durch verheißungsvolle Tiere, durch Fische und den Falken, jene dämonischen Gestalten am Brunnen ein versöhnendes Gegengewicht. Feinfühligerweise ist überhaupt die Vorführung höllischer Mächte nur auf den Nebenraum der Kapelle beschränkt, wodurch erreicht wird, daß trotz Anschlagen solcher Töne doch im Hauptraume die harmonische frohe Stimmung gewahrt bleibt.

Die vom Lob Gottes erfüllte Kapelle selbst, in die man aus jenem Nebenraum, zwischen Donatellos lobpreisenden Märtyrergestalten hindurchschreitend, zurückkehrt, ist von paradiesischer Stimmung ganz durchzogen, in welche die vielen zur Darstellung ausgewählten Naturschönheiten den Beschauer zu versetzen bestimmt sind. Auch hier wieder ist Dante der Führer. Schon als die Pforte des Fegefeuers sich vor Dante öffnete, war ihm das Tedeum, der nach Landinos Erklärung von den heiligen Ambrosius und Augustinus gemeinsam gedichtete Dankhymnus der Kirche, entgegengetönt.

Aus dem Fegefeuer kommend, wird Dante angesichts des Sternbildes des Bären (Paradies 2, 9) — das man in der Kapelle an der Schwelle des Altarraumes über sich hat (Abbildung 8) — in den Beginn des Paradieses, zum nächsten Himmelskörper, dem Mond, erhoben, während Beatrice zu ihm spricht:

»Richt' aufwärts dankerfüllt die Seele
Zu Gott, der uns dem ersten Stern vereint hat!«
Mir däucht, als ob uns eine Wolke decke,
Helleuchtend, dicht und fest und sonder Makel,
Wie ein Demant, getroffen von der Sonne.
(Paradies 2, 29—33.)

Ein Diamant übernatürlicher Größe deckt den reichgeschmückten Medizeersarkophag (Abbildung 18) und kehrt im Diamantring mit dem Motto „Semper" sowohl an der Umrahmung dieses Grabdenkmals als auch am Weihbrunnen wieder.[1] In ausführlicher Weise führt der

[1] In der Erklärung zu einer anderen Stelle Dantes, Purgatorio 9, 105, teilt Landino noch über den Diamanten mit, daß er, weil nicht zu zerteilen und nicht zu besiegen, ein Vorbild sei für ganzes, ernstes und unbestechliches Wesen, und

ganze diesen Prachtsarkophag verschönernde Schmuck, den das dichterisch empfindende Bruderpaar Lorenzo il Magnifico und Giuliano selbst ausgedacht haben wird, in paradiesische Stimmung ein, mit dem herrlichen Blattwerk, das ihn einschließt und bedeckt, und mit dem reichen Früchtesegen (Abbildung 19) in Kränzen und Füllhörnern. Denn Dantes Verse:

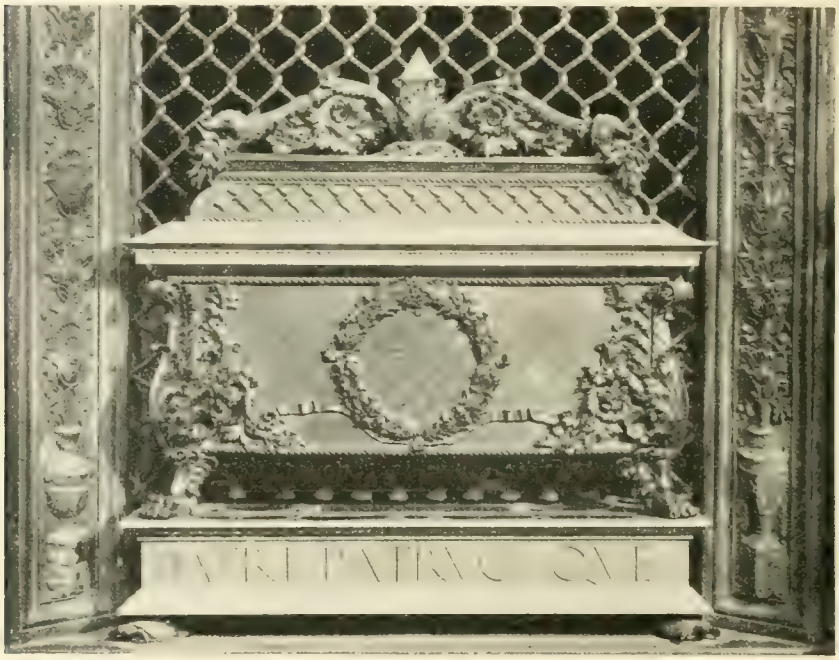


Abb. 18. SARKOPHAG DES GRABDENKMALS FÜR PIERO UND GIOVANNI MEDICI, von Verrocchio in der Sakristei. (Phot. Brogi.)

Die Blätter auch, damit der ganze Garten
Des ewigen Gärtners sich belaubet, lieb' ich
So sehr, als Er des Guten ihnen reichet
(Paradies 26, 64—66.)

wurden damals so verstanden: Ich liebe die von Gott geliebten Seelen der Seligen, welche so das Paradies schmücken, wie die Blätter den Garten schmücken.[1] Und die Früchte sind im Leben der Menschen

daß er seinen Träger vor Furcht bewahren solle („Questa pietra non si puo spezzare, nè uincere: et cosi il sacerdote debba essere intero, et seuero, et non si corrompere. Dicono ancora, che chi porta adosso il diamante caccia da se il timore; cosi chi s'accosta alla confessione, non teme i diabolici assalti").

[1] Landinos Erklärung lautet: „Io amo tanto le frondi onde s'infronda tucto l'orto dell'ortolano eterno: cioè le anime de'beati le quali chosi ornano el paradiso, chome le fronde ornano l'orto."

hervorgebracht von der Liebe Gottes.[1] Der Schmuck dieses prächtigen Grabmals, der bisher willkürlich gewählt erschien, ist also vielmehr von feinem poetisch-religiösem Natursinn eingegeben.

Zum weiteren Aufstieg bereit, spricht Beatrice:

»Die größte Gabe, die uns, schaffend, Gottes
Freigebigkeit gab, und die seiner Güte

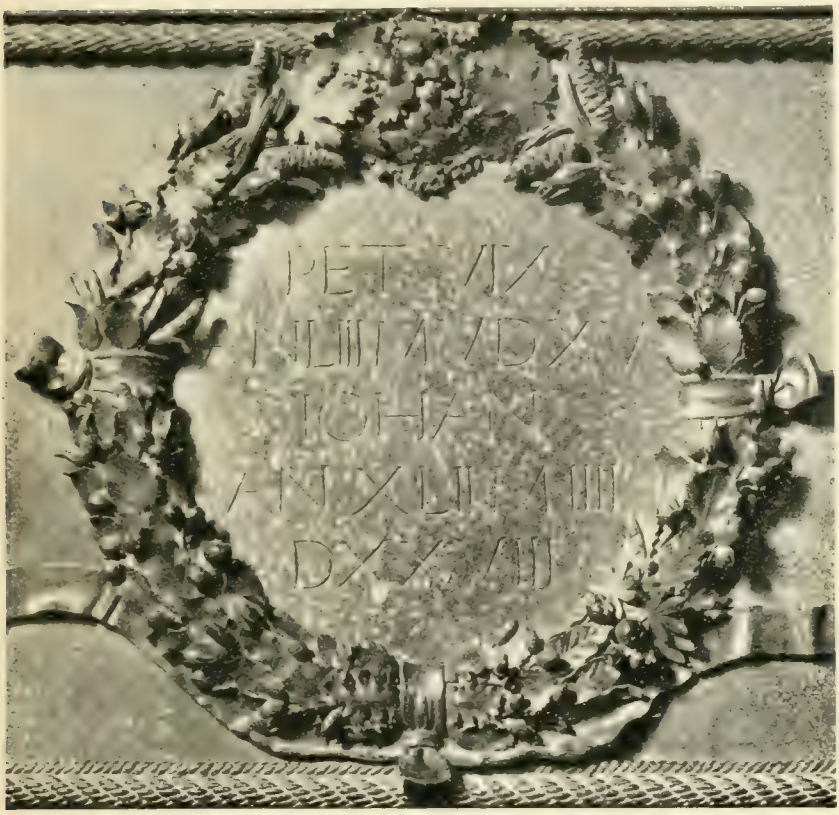


Abb. 19. BRONZEKRANZ AN DEM VORHER ABGEBILDETEN SARKOPHAG. (Phot. Manneli.)

Zumeist entspricht, und die er schätzt am höchsten,
Ist unsres Willens Freiheit doch, mit welcher
Die sämtlichen vernünftigen Geschöpfe,
Und sie allein, begabet sind und waren.
Jetzt wird dir, wenn von hier du weiter schließest,
Der hohe Wert sich des Gelübdes zeigen,
Das so ist, daß Gott zustimmt, wenn du zustimmst;

[1] Vgl. Seite 47.

Denn im Vertrag, den Gott und Menschen schließen,
Bringt jenen Schatz man, wie ich ihn genannt dir,
Und zwar durch seinen eignen Akt zum Opfer . . .
Darum war unerläßlich den Hebräern
Das Opfern selbst, wenn auch so manches Opfer,
Wie du wohl wissen mußt, verwandelt wurde.«
(Paradies 5, 19—30, 49—51.)

Das bekannteste alte Opfer, das verwandelt wurde, das Abrahams, das ja den Übergang vom Menschen- zum Tieropfer bezeichnet, sah man, von Brunelleschi dargestellt, vor sich in der Mitte des Altars (Abbildung 15), auf dem täglich das noch weiter verwandelte Opfer, das geistige Meßopfer, stattfand.

Dante durchzieht nun die Planetenkreise. Im obersten derselben spricht Beatrice zu ihm:

»Weißt du nicht, daß du im Himmel?
Und weißt du nicht, daß ganz der Himmel heilig,
Und was drin vorgeht, stammt aus rechtem Eifer? . . .
Das Schwert aus dieser Höh', nicht eilig schneidet's,
Noch langsam, als allein in dessen Meinung,
Der, wünschend oder fürchtend, seiner harret.
Doch wende wieder jetzt dich nach den andern,
Denn gar berühmte Geister wirst du schauen,
Wenn du nach meinem Wort den Blick zurückführst.«
Wie's ihr gefiel, sodann die Augen richtend,
Sah ich wohl hundert Sphärlein, unt'reinander
Mit gegenseit'gen Strahlen sich verschönernd.
(Paradies 22, Vers 7—9, 16—24.)

Die Medizeer werden schwerlich sich versagt haben, bei den hier in sehr anziehendem Sinne angeführten Sphärlein (sperule) an die Sphärlein, d. h. Kügelchen, in ihrem Wappen zu denken, die sie auch hier in der Kapelle augenfällig abbilden ließen.[1] Die lichterfüllteste jener Perlen, der heilige Benedikt, läßt sich vernehmen:

»Wenn gleich mir du
Die Liebe säh'st, die unter uns erglühet,
Würd' ausgedrückt sich zeigen dein Gedanke . . .
Die andern Flammen waren insgesamt auch

[1] Die Kugeln im Medici-Wappen werden gewöhnlich „palle" genannt. Palla und Sfera sind aber Synonyme, wie denn Savonarola in einer Predigt von einer Vision erzählt, in der er erst „una palla ovvero sfera grande", dann „un altra palla ovvero sfera piccolina" sieht („Scelta di Prediche e Scritti di Fra Girolamo Savonarola", herausgegeben von Villari und Casanova, 1898, Seite 151).

Beschauliche Männer, von der Wärm' erglühend,
Die heil'ge Blüten sprießen macht und Früchte.«
(Vers 31—33, 46—48.)

„Von der Wärm' erglühend", diesen Ausdruck erläutert Landino dahin: von der Liebe Gottes, von der jede gute Blüte und Frucht entsteht. Flammen, nach Dantes Auffassung die Seelen der Seligen darstellend[1], sind in den Täfelungen zu sehen, Blüten (Lilien und Rosen) ebenfalls, Früchte reichlich am Grabmal. Dem heiligen Benedikt antwortet Dante:

Die Liebe, die du, mit mir sprechend,
Mir zeigest, und das güt'ge Ansehn, das ich
Schau' und bemerk' in allen euren Gluten,
Hat also mir die Zuversicht erweitert,
Wie vor der Sonne sich die Ros' entfaltet,
Wenn sie, so sehr als sie's vermag, sich auftut.
(Vers 52—57.)

Die weit geöffnete Rose tritt im Kapellenschmuck wegen ihrer natürlichen Kleinheit allerdings bescheiden zurück, so daß man sie leicht übersieht. Sie wurde aber von denselben Stiftern dazu ausersehen, in auffallender Größe über den Fenstern ihres Palastes zu walten (Abbildung 20), ein schönes Sinnbild der in diesen Räumen wohnenden Seele, die sich der Sonne öffnet, so sehr sie es vermag. Dantes Worte lauten weiter:

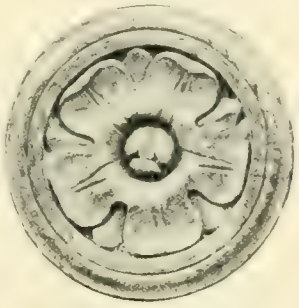


Abb. 20. ROSE, am Medici-Palast.

Drum fleh' ich, Vater, laß mich sicher wissen,
Ob soviel Gnad' ich kann erlangen, daß ich
Dich schau' in unverschleiertem Gebilde?
Und er drauf: »Bruder, dein erhabnes Sehnen
Wird sich erfüllen in der letzten Sphäre,
Wo jedes andr' und meines sich erfüllet.
Dort ist vollkommen reif und ungeschmälert
Jedwede Sehnsucht; . . .
Das Fleisch der Sterblichen ist so verlockend,
Daß guter Anfang drunten nicht vom Keime
Der Eiche zu der Eichel Bildung hinreicht.«
(Vers 58—65, 85—87.)

[1] Wovon Botticelli in seinen Dante-Illustrationen reichlich Gebrauch gemacht hat.

Eichenzweige, teils ohne, teils mit Eicheln, bilden somit sehr passend als Zeichen der menschlichen Unvollkommenheit die Schranken vor dem Altarraum (Abbildungen 10 und 11). Die zwischen ihnen hier sprießenden großen Blumen entsprechen wohl den verwandten Versen, an die man auch schon an der Kapellentür angesichts der Blumen denken kann:

O immergrüne Blumen
Der ew'gen Lust, die ihr all eure Düfte
Als einen einzigen mir laßt verspüren,
Löst mir, enthauchend, jenes große Sehnen,
Drob lang ich schon gehungert, da auf Erden
Ich keine Speise fand, um es zu stillen!
Wohl weiß ich, wenn in anderm Reich des Himmels
Die göttliche Gerechtigkeit sich spiegelt,
Daß eures doch sie nicht verschleiert auffaßt.
(Paradies 19, 22—30.)

Diese Verse spricht Dante, da sich ihm zeigte „mit offnen Schwingen das schöne Bild" des aus vielen Seelen gebildeten Adlers (Vers 1). Den Adler mit offenen Schwingen sieht man angesichts der Eichenzweige und Blumen der Altarschranken über dem Bogen vor dem Altarraum (Abbildung 7) als Evangelistensymbol neben Johannes. Auf diese Verse folgt der bei Betrachtung des Weihbrunnens angeführte Vergleich mit dem Falken, der „das Haupt bewegt und mit den Schwingen sich Beifall schlägt". Am Weihbrunnen sind wiederum sehr sinnentsprechend Eichenkränze den Hydren beigefügt. Beide Male, am Weihbrunnen wie an den Altarschranken, erinnern sie sachgemäß im Sinne Dantes an die Verlockungen, die dem menschlichen Fleische nicht erspart bleiben.

Wenn man vor dem Altar steht, sieht man über sich am Himmelsgewölbe (Abbildung 8) die Sonne, wie sie ihren höchsten Stand im Wendekreise des Krebses erreicht. Es ist also die sonnigste Zeit zur Darstellung gebracht, die Zeit des längsten Tages. Diese Zeit, in welcher das Johannisfest gefeiert wird, hat für Florenz noch erhöhte Bedeutung, denn Johannes der Täufer ist der Schutzheilige von Florenz. Die Sonne steht in jenem Himmelsbild noch knapp im Sternbild der Zwillinge, sie hat deren Zeichen soeben durchlaufen, bei welchem Dante im Paradiese in die Fixsternwelt eintrat mit dem Ausruf:

O ihr glorreichen Stern', o Licht, erfüllet
Mit großer Kraft, als dessen Gab' ich alles,
Was ich an Geist empfangen, anerkenne.
(Paradies 22, 112—114.)

In der Fixsternwelt nun findet Dante den Apostel Petrus und den Evangelisten Johannes. Er sucht zu ergründen, ob Johannes, wie die Legende sagt, nicht nur mit der Seele, sondern auch mit dem

Abb. 21. AUFNAHME DES EVANGELISTEN JOHANNES IN DEN HIMMEL. Medaillon von Donatello in der Sakristei von San Lorenzo. (F. Bruckmann, München.)

Leibe in den Himmel aufgenommen worden sei. Dante läßt zwar den Evangelisten aussprechen:

»Erd' ist mein Leib auf Erden und wird's bleiben
So lang mit allen andern, bis der ew'gen
Vorausbestimmung unsre Zahl sich gleichstellt.«
(Paradies 25, 124—126.)

Hier aber weicht Cosimo Medici von Dante ab: er läßt den Evangelisten in dem einen Medaillon (Abbildung 21) abbilden, wie sein

Leib in den Himmel aufgenommen wird, stellt also in diesem Zweifelsfalle die theologische Literatur noch über Dante. Soeben war Dante von Petrus, der schönsten, beseligtsten der leuchtenden Sphären, gefragt worden:

»Sprich, guter Christ, und gib dich zu erkennen;
Was ist der Glaube?« (Paradies 24, Vers 52/53)

worauf er im Anschluß an ein Wort Pauli antwortet:

Der Glaube ist Substanz gehoffter Dinge,
Und der Beweisgrund für die unsichtbaren, . . .
. . . Die tiefen Dinge,
Die mir allhier gewähren ihr Erscheinen,
Sind jedem Auge drunten so verborgen,
Daß dort ihr Dasein einzig ist im Glauben,
Auf welchen sich die hehre Hoffnung gründet.
(Vers 64/65, 70—74.)

Demnächst entklang aus jenem tiefen Lichte,
Das hier erglänzte: »Dieses teure Kleinod,
Darauf jedwede Tugend ist gegründet,
Wo kam dir's her?« Und ich: Des heil'gen Geistes
Freigeb'ger Tau, der sich ergossen über
Die alten und die neuen Pergamene,
Gilt mir als Folgrung, draus so scharf sich jenes
Für mich ergibt, daß im Vergleich zu diesem
Ein jeglicher Beweis mir stumpf erscheinet.
Hierauf hört' ich: »Die alte und die neue
Behauptung, die als Schluß dir also dienen,
Weswegen hältst du für ein göttlich Wort sie?«
Ich drauf: Beweis, der mir die Wahrheit aufdeckt,
Die Werke sind's, zu denen die Natur nie
Das Eisen glühete, noch schlug den Ambos.
(Vers 88—102.)

Die Werke der Natur also, die nicht aus eigener Kraft entstehen können, führen zum Glauben. Dies vergegenwärtige man sich angesichts der reichen und außerordentlich anziehenden Naturdarstellungen in der Kapelle: sie haben eine Mission zu erfüllen. Auf die Verse, denen dies zu entnehmen ist, folgen noch die Worte Dantes:

Ich schloß, und durch die Sphäre klang's vom heil'gen
Erhabnen Hof: »Wir loben, ein'ger Gott, dich!«
(Risono per le spere un dio laudamo)
Nach jener Weise, die man singt dort oben.
(Vers 112—114.)

Ein „Dio laudamo (lodiamo)", ein „Te Deum laudamus" ertönt also bei Dante feierlich in den himmlischen Sphären. Damit ist die Verbindung gegeben zwischen dem „Tedeum" und Dantes „Paradies", das ist zwischen den beiden Quellen, auf welche der Schmuck der Medici-Kapelle, wie sich uns ergab, zurückgehen wird. Schon Dante selbst hat in jenen Versen beides in Verbindung gebracht. Ebenso Landino, unter dessen Augen der herrliche Schmuck dieser Medici-Kapelle heranwuchs; denn er begann sein Vorwort zu Dantes Paradies mit dem Ausruf: „Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur." So stehen die Medizeer nicht vereinzelt da, wenn auch sie das Tedeum und Dantes Paradies miteinander verbanden.

Alles in allem: Die Hauptquelle für das gesamte künstlerische Programm, das in der ganzen berühmten Kapelle vor unseren Augen sich entfaltet, wird das Tedeum sein, und für die Ausführung im einzelnen tritt als Nebenquelle Dantes Paradies hinzu. Schon das Tedeum lenkte den Blick auf die Natur, auf Himmel und Erde; durch Dantes moralische Betrachtung wurde ihr Verständnis in der eingeschlagenen Richtung vertieft, wurde die Natur als Schöpfung Gottes in schönen Beispielen zum Sprechen gebracht. So tiefgreifende, zugleich religiöse und poetische Gedanken, wie Dante sie in diesem Sinne ausspricht, führen zu einer ausdrucksvollen Symbolik und waren wohl geeignet, die Herzen zu erwärmen. Unter den damaligen Besuchern der Kapelle werden die literarisch Gebildetsten sich mit Freude in die Einzelheiten rings um sie her vertieft haben, in denen sie ihnen bekannte Anschauungen aus der Göttlichen Komödie, dem Werke ihres großen Mitflorentiners, wiederfanden. Die ganze Natur um sich her sahen sie hier dichterisch beseelt. Und der Menge der Besucher, die sich an dem bloßen Anblick erfreuten, war mit einem Worte der Sinn des Ganzen klarzumachen, denn das Tedeum ist ja der allbekannte Hymnus der Sonn- und Festtage.

Die in dieser Weise höchst anziehend geschmückte Kapelle hat die doppelte Bestimmung, als Grabstätte einer Familie und als Sakristei einer Kirche zu dienen. Beiden Bestimmungen ist das entwickelte künstlerische Programm vorzüglich angemessen. Für eine Familie ist es eine Wohltat, die Gedanken in der Grabkapelle bei dem Paradiese festgehalten zu sehen, und für eine Sakristei, in der sich die Geistlichen stets versammeln, um das Lob Gottes zu verkünden, ist kein würdigerer Schmuck denkbar als das Tedeum. So herrscht mit Recht in dieser schönen Kapelle der Ambrosianische Lobgesang.

V. Die neue Grabkapelle der Medici.

Einleitung.

Mit der soeben betrachteten alten Grabkapelle der Medici stimmt ihre von Michelangelo herrührende neue Grabkapelle, in die anbei ein Einblick gegeben wird (Abbildung 22), nach Lage, Größe und Form überein. So ist zu erwarten, daß die Übereinstimmung sich auch auf das geistige Gebiet, den Ideengehalt des Schmuckes, erstrecken wird.

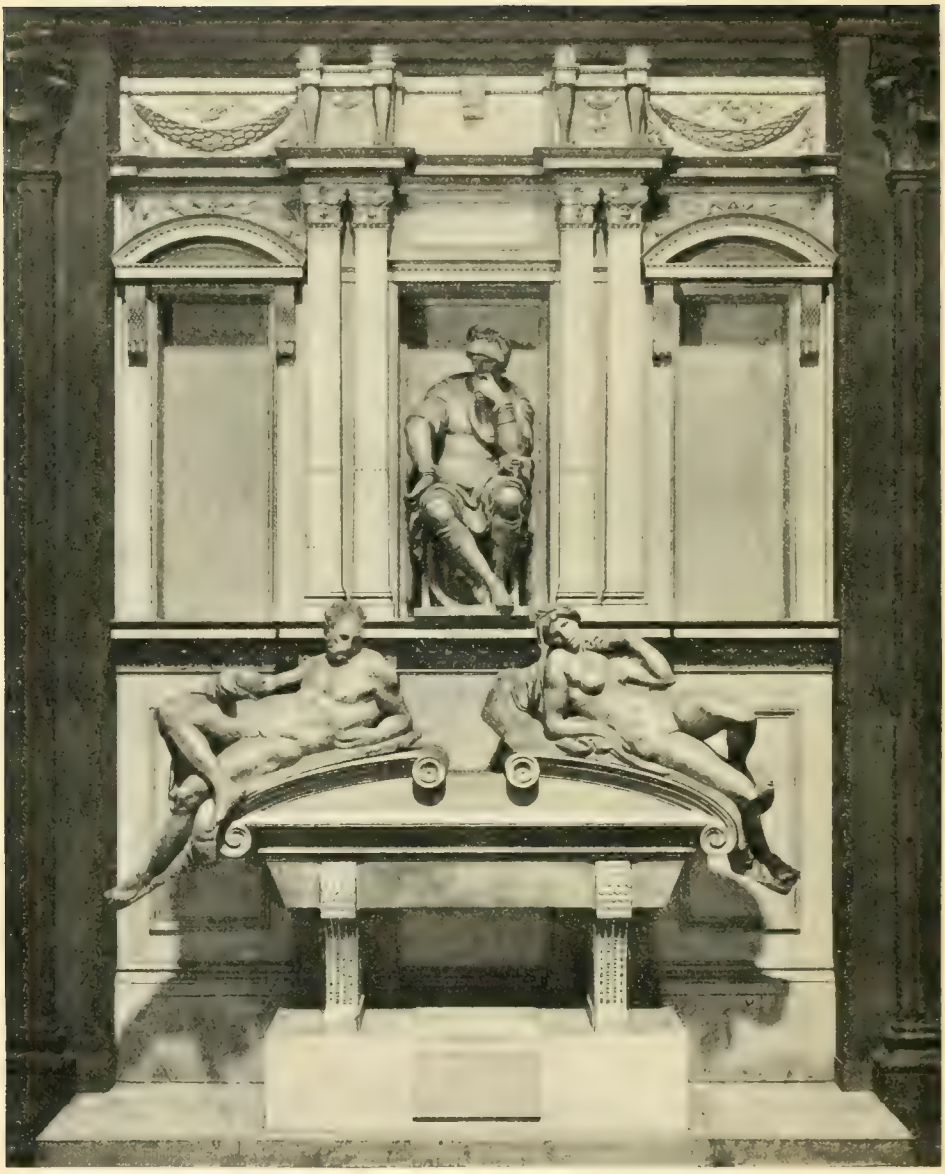
Die neue Kapelle war nötig geworden, weil die alte für die Familie nicht mehr ausreichte, keinen Platz mehr für neue Grabdenkmäler bot. Unter Leo X. Medici wurde sie begonnen, unter Clemens VII. Medici ausgeführt, aber im Wechsel der Zeiten nur notdürftig, so daß sie nie ihre volle Ausbildung erreicht hat. Sie sollte eigentlich vier Denkmäler bekommen für Leos X. nächste Verwandtschaft: seinen längst verstorbenen Vater Lorenzo il Magnifico († 1492), seinen ermordeten Onkel, den Vater Clemens' VII. Giuliano den Älteren († 1478), seinen Bruder, den jüngeren Giuliano, Herzog von Nemours († 1516), und seinen Neffen, den jüngeren Lorenzo, Herzog von Urbino († 1519). Es war sogar einmal daran gedacht worden, hier auch Denkmäler für die beiden Päpste aus der Familie, Leo X. und Clemens VII., mit zu errichten. Anstatt aber den Plan noch ausdehnen zu können, hat man ihn vielmehr auf die Hälfte beschränken müssen. Vorhanden sind nur die Grabdenkmäler für die beiden jungen Herzöge und an der dritten Wand, dem Altar gegenüber, der Anfang für eine würdige Bestattung der beiden Familienmitglieder aus früherer Zeit. Den Schmuck bilden unter den Grabstatuen der Herzöge die weltbekannten allegorischen Gestalten von Nacht und Tag, Abend und Morgen, und gegenüber dem Altar die Madonna mit zwei Heiligen. Hinzu kommen sollten noch weltumfassende Darstellungen von Licht, Himmel, Erde und Wasser, aber die dafür vorgesehenen Stellen sind leer.

Es ergeben sich nun die Fragen: was dieser allegorische Schmuck bedeuten soll? ob ihm wieder ein einheitliches Programm zugrunde

Nacht und Tag.

Madonna zwischen Heiligen.

Abb. 22. GRABDENKMÄLER IN DER NEUEN GRABKAPELLE DER MEDICI IN SAN LORENZO, von Michelangelo.
(Phot. Mannelli.)



Crepuscolo und Aurora.

liegt? und ob sich dieses Programm dem der älteren Kapelle harmonisch anschließt? Diese Fragen gilt es zu beantworten.

Zunächst wird man dafür die Äußerungen aus der Zeit Michelangelos zu Rate zu ziehen haben; sie seien deshalb kurz dargelegt.

1. Stimmen aus Michelangelos Zeit.

Der Geschichtschreiber und Verehrer Michelangelos Benedetto Varchi hielt in der Fastenzeit 1547, als Michelangelo schon längst nicht mehr in Florenz weilte, eine Vorlesung über folgende zusammenhängende drei Fragen[1]: welche von allen Künsten im weitesten Sinne des Wortes die edelste sei? ob die Skulptur oder die Malerei edler sei? und worin Dichter und Maler ähnlich oder verschieden seien? Man muß sich vergegenwärtigen, daß er unter der Regierung eines Herzogs Medici sprach. Jede Frage führte er zu einer großen Schmeichelei. Für die edelste von allen Künsten (arti) im weitesten Sinne des Wortes erklärte er — die Medizin. Zum Beweise folgen auf einer Seite zwanzigmal mit Lobestönen die Worte Medici, Medico, wirklicher Medico, Medicina, immer natürlich nur, um dem Herrscherhaus Medici Weihrauch zu streuen. Beim Vergleich von Skulptur und Malerei, für den er erst alle Bildhauer und Maler um ihre Meinung befragt hatte, um dann salomonisch zu entscheiden, — beide seien ja nur eine einzige Kunst, also gleich edel, urteilt er: unter Alexander dem Großen habe die Kriegskunst, unter Augustus die Dichtkunst, unter Nero die Musik geblüht, jetzt aber kämen wie unter Papst Leo (einem Medici) alle Künste und Wissenschaften gleichzeitig zur Blüte, unter dem tugendreichsten und freigebigsten Herrn Herzog, unserem Fürsten. In derselben Höhe hält sich auch sein Vergleich der Dichtkunst und der Malerei, die sich zueinander zu verhalten schienen — wie Seele und Körper. Die größten Geister, Dante und Michelangelo, ruft er an, um als Kraftschluß, vielleicht als Zweck des ganzen Vortrags, folgendes (er setzt bedächtig hinzu, soweit er es verstehe) verkünden zu können: Wer wird je genügend, ich sage nicht in Lob geraten; sondern sich wundern können über den Geist und das Urteil dieses Mannes, der, als er die Grabmäler für den Herzog von Nemours und den Herzog Lorenzo de' Medici machen sollte, in vier Marmorblöcken, ähnlich wie Dante in Versen, seinen erhabenen Sinn zum Ausdruck brachte? Denn da er, wie ich denke, ausdrücken wollte,

[1] „Due lezzioni di M. Benedetto Varchi", Florenz 1549. Über die obige Datierung s. „Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti", herausgegeben von Karl Frey, Berlin 1897, Seite 371 fg.

daß zu dem Grabmal von jedem der beiden nicht nur eine Hemisphäre, sondern die ganze Welt gehöre, so gab er dem einen Nacht und Tag, dem anderen Aurora und Crepuscolo, damit sie die Herzöge in die Mitte nehmen und bedecken sollten, wie sie es mit der Erde tun; was ebenso von Dante an verschiedenen Stellen beobachtet worden ist, besonders im ersten Gesang des Paradieses, wo er sagt:

Fast hatte jenseits Morgen, diesseits Abend
Der Schlund gemacht, und jene Hemisphäre
War ganz dort weiß, und schwarz die andre Hälfte.
(Paradies 1, 43—45.)

Das habe ich, schloß Varchi, schon früher so erklärt und will es ein andermal ausführlicher erklären. Jetzt ist ja die Zeit vorgerückt, so daß ich mit der Erörterung Schluß machen will, für die Güte Gottes und (zu den Zuhörern gewandt) Eure Freundlichkeit Dankes voll. Diese Rede mag wirkungsvoll gewesen sein, man darf aber dem gelehrten Redner nicht das Unrecht antun, seine klingelnden Worte ernst zu nehmen. Die gescheiten Zuhörer, die unter der versammelten geistigen Elite der Stadt nicht spärlich gesät gewesen sein werden, schüttelten wohl ob des Gehörten im stillen den Kopf, in der Öffentlichkeit beugten sie ihn.

Gleichzeitig mit dieser sonderbaren Rede Varchis waren auch die Lebensbeschreibungen der Künstler, die sein Freund Vasari verfaßt hatte, im Druck. Vasari widmete sein Buch beim Erscheinen 1550 demselben mächtigen Herzog Cosimo, seinem Herrn, der soeben so Schmeichelhaftes über sich und seine Familie zu hören bekommen hatte. Da mochte er es nicht geraten finden, jene schmeichelhafte Deutung der Prachtgräber der Medici-Familie über den Haufen zu werfen. So druckte er sie ab, brachte sie aber nur in einen etwas unklar gehaltenen Nebensatz: noch mehr als über die unvollendete und doch vollkommene Madonnengruppe setze Michelangelo jeden in Erstaunen, daß er bei Ausführung der Grabmäler für die Herzöge Giuliano und Lorenzo dachte, daß ob ihrer Größe nicht einmal die Erde zu ihrem würdigen Grab ausreiche, sondern alle Teile der Welt dazu gehörten, vier Statuen ihre Grabmäler in die Mitte nehmen und bedecken sollten; dem einen gab er Nacht und Tag, dem anderen Aurora und Crepuscolo. Man möge auch Vasari nicht Unrecht tun, indem man einen solchen höfischen Schnörkel auf die Goldwage legt. Gleich darauf wendet er sich der künstlerischen Betrachtung der Statuen zu und findet, die Aurora stimme melancholisch, sie erhebe sich träumerisch aus den Federn (dalle piume), weil sie beim Aufwachen die Augen des Herzogs geschlossen gefunden habe; von der

Nacht, einem ganz einzigen Kunstwerke, das zugleich Ruhe, Schmerz und Melancholie erkennen lasse, glaube man übrigens auch, es solle — die Nacht sein, die alle diejenigen bildenden Künstler dunkel mache, die daran denken wollten, Michelangelo zu erreichen oder gar zu übertreffen. So wird gleich eine nicht sachgemäße, das Interesse ablenkende beißende Bemerkung angebracht. Es folgt noch Mitteilung der bedeutungsvollen, seither oft wiederholten Verse auf die Statue der Nacht mit der ergreifenden bitteren Antwort Michelangelos, die von uns gleich mitgeteilt werden soll.

Von jener angeblichen Verherrlichung der Herzöge durch die Tageszeiten schweigt der andere Biograph Michelangelos, Condivi, der weit vom Medizeerhofe wohnte und sich eine andere Meinung gestatten durfte. In seinem 1553 erschienenen Buche heißt es vielmehr: Die großen Gestalten von Tag und Nacht bedeuten die Zeit, die alles verzehrt; um dies deutlich auszudrücken, habe Michelangelo noch — eine Maus beifügen wollen, welches Tierchen (animaluccio) ja ebenso wie die Zeit alles benage und verzehre. Wieder eine bittere Wendung; man wird sie doch nicht wirklich für Ernst halten wollen.

Und Michelangelo selbst? Von ihm liegen zwei Äußerungen zur Sache vor. Als er die Aufgabe vor sich sah, die er sich schwerlich selbst gestellt hat, sondern die ihm vom Auftraggeber zugemutet worden sein wird, auch noch Himmel und Erde als Statuen neben den einen Herzog zu stellen, die Erde traurig über sein Scheiden und den Himmel freudig über sein Kommen[1], vergegenwärtigte er sich, wie das Grabdenkmal dann aussehen würde, und schrieb auf ein Blatt, das noch in seinem Hause in Florenz aufbewahrt wird, folgende Betrachtung[2]: „Himmel und Erde. — Tag und Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt, es ist wohl Recht, daß er dafür Rache nehme, wie er es tut, und die Rache ist diese: da wir ihn tot gemacht haben, so hat nun er in seinem Tode uns das Licht genommen und hat mit seinen geschlossenen Augen die unseren verschlossen, so daß sie nicht mehr über der Erde leuchten. Was hätte er also aus uns gemacht, wenn er am Leben geblieben wäre?“ Diese Worte wären dunkel, wenn man sie buchstäblich zu nehmen hätte. Sie geben aber wohl nur eine ebenso unglückliche Stimmung wieder wie seine vorher erwähnten Verse:

[1] Vasari, „Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori“ (Band VI, Seite 65 der seit 1878 bei Sansoni in Florenz erschienenen Ausgabe) im Leben des Niccolo Tribolo.

[2] Nach Milanesis Mitteilung veröffentlicht von Dupré in „Michelangiolo Buonarroti, Ricordo al popolo Italiano“ (Florenz 1875), Seite 73.

Caro m'è 'l sonno et piu l' esser di sasso,
Mentre che 'l danno et la uergogna dura.
Non ueder, non sentir m' è gran uentura;
Pero non mi destar, deh! parla basso.[1]

Lieb ist der Schlaf mir, und noch höher preise
Ich Stein zu sein, da Schmach und Schande währen.
Nicht sehn, nicht hören ist mein ganz Begehren;
Drum wecke mich nicht auf, o rede leise.[2]

Diese Stimmen aus alter Zeit tönen zu uns herüber, und man ist ihnen gefolgt in der Hoffnung, in ihnen das wirkliche Programm des Kapellenschmuckes zu finden. Aber Michelangelo unterbricht sein Schweigen nur durch diese dichterische Klage und jenen ähnlichen Gefühlsausbruch, und seine beiden Biographen Vasari und Condivi behaupten Gegenteiliges, indem der eine andeutet, man habe hier den Triumph der Herzöge über die Zeit, der andere umgekehrt den Triumph der Zeit über alles zu sehen. In beiden Fällen wäre es schwer, mit den Tageszeiten die Flüsse und die Madonna in sinngemäßen Einklang zu bringen. Man gelangt also auf diesem Wege auch im besten Falle nicht zu einer umfassenden, einheitlichen Erklärung des ganzen Zyklus.

2. Neue Deutungsversuche.

Bei so ungenügender alter Überlieferung ist neuerdings von verschiedenen Seiten her versucht worden, unabhängig von ihr zum Verständnis der Allegorien zu gelangen.

Von archäologischer Seite wurde angeführt: wie in der Kapelle Morgen und Abend, Tag und Nacht die Herzöge in die Mitte nehmen, so haben am Parthenon und am Kapitol Sonne und Mond, den Himmel andeutend, antike Gottheiten in die Mitte genommen, und irdische Flußgötter haben sich wie in der Kapelle so schon am Parthenon angeschlossen.[3] Es könnte also wohl in die Kapelle mit antiker Formensprache zugleich auch antike Anschauung herübergenommen worden sein. Dann aber wäre die Verherrlichung der Herzöge eine maßlose. Man wird dem Papste Clemens VII. nicht zutrauen dürfen, er habe seine Verwandten mit Jupiter und Athene auf eine Stufe stellen lassen. Ebensowenig ist Michelangelo eine solche

[1] „Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti", herausgegeben von Frey (Berlin 1897), Seite 126.

[2] Mit Änderungen nach Springer, „Raffael und Michelangelo".

[3] Petersen, „Zu Meisterwerken der Renaissance", in der „Zeitschrift für bildende Kunst", 41. Jahrgang, Neue Folge, Band XVII (1906), Seite 179 u. fg.

Absicht zuzutrauen. Soll jemand verherrlicht werden, so wird vor allem für eine sprechende Inschrift gesorgt, und wenn schon überhaupt von jemandem eine Statue gemacht wird, so ist ganz selbstverständlich, daß sie seine Gesichtszüge bekommt, damit sie überhaupt erkannt werden kann. Hier ist aber von beiden so natürlichen Forderungen in auffälliger Weise abgesehen worden. Die Felder für die Namen, nur von bescheidener Ausdehnung, sieht man unten an der Vorderseite der Grabmäler sonderbarerweise leer; sie haben niemals die Namen der Bestatteten eingemeißelt gezeigt. Die Statuen, anspruchsvoll durch ihre Größe, haben fremde Gesichtszüge bekommen, sind zu Idealen geworden, indem sie im allgemeinen das tätige und das beschauliche Leben, das zu dem Guten und zu dem Wahren führen soll, anzeigen[1]; sie machen ebenso wie die darunter lagernden Gestalten allegorischen Eindruck. Das Wappen der Familie pflegt in anderen Kapellen einen Hauptschmuck zu bilden, der den Blick auf sich zieht; hier dagegen sucht man es vergebens, sowohl an den Denkmälern wie im ganzen Raume, wenn nicht einmal bei genauem Suchen der Blick auf Stellen über den Türen gerät, wo man dann sonderbar berührt sein wird, es an dort dargestellten Urnen so klein gebildet vorzufinden, daß man es überhaupt, auch wenn man gute Augen hat, kaum erkennen kann.[2] Für Wappen in angemessener Größe wird an den Grabdenkmälern selbst auf der Oberseite des Sockels das leere Feld bestimmt gewesen sein; es ist aber ebenso leer geblieben wie davor das Feld für den Namen des Verstorbenen. Für die großen Gestalten der Tageszeiten hat Michelangelo die Gesichtszüge so gewählt, daß sie sachgemäß beim Abend matt und bei der Nacht regungslos sind, bei der Aurora aber sonderbar sorgenvoll erscheinen, und der Tag gar sein Gesicht dauernd wie verhüllt behält, ähnlich wie auch das Christkind in den Armen der Madonna den Anblick seines Gesichts allen vorenthält. Dies alles ist keine Verherrlichung: die Verstorbenen sind nicht verherrlicht wie gefeierte Menschen oder gar wie antike Götter, die Verwandtschaft mit antiken Darstellungen ist nur äußerlich, nicht geistig.

Von dem soeben besprochenen archäologischen Deutungsversuche

[1] Über die literarischen Grundlagen der damals verbreiteten Auffassung von dem tätigen und dem beschaulichen Leben handelt Borinski, „Die Rätsel Michelangelos“ (1908), Seite 96 u. fg. Hinzuzufügen ist, daß Landino im Dante-Kommentar (zu Inferno 9, 54) sagt: „Ripetiamo, che la uita humano è o actiua o contemplatiua. La contemplatione s'addiriza al uero, l'actiua al buono.“

[2] Besser sieht man es in dem großen Werke über „Die Architektur der Renaissance in Toskana“, in dem Band „Michelangelo“ von H. v. Geymüller, wo es in den Figuren 27 und 28 abgebildet ist.

ist kürzlich gesagt worden, daß er die eine Seite der Medaille zeige, die nach Rom weise, aber zu ergänzen sei durch die andere, welche nach Florenz weise, und zwar zum Florentiner Karneval hin. Die Tageszeiten seien überhaupt im Verlaufe der Arbeit zum äußeren Rahmen geworden, ihr Name beruhe auf Legende und Täuschung; es sollten vielmehr, einem Karnevalsliede entsprechend, in diesen vier Gestalten dargestellt werden die vier Temperamente und mit ihnen verbunden die vier Elemente und die vier Jahreszeiten.[1] Selbst wenn sich wirklich alle diese verschiedenen Begriffe mit denselben Gestalten verbinden ließen, wäre doch zu sagen, daß Grabkapelle und Karneval füglich ihrem Wesen nach nicht miteinander in Verbindung stehen.

Von anderer, von philosophischer Seite wurde betont[2]: Plato, dessen Philosophie in Michelangelos Jugend in Florenz Pflege fand, hat im „Phaedon" (Kap. 16) aus den Gegensätzen von Schlafen und Wachen, Einschlafen und Aufwachen — denen die vier Tageszeiten Michelangelos ganz entsprechen — zu beweisen versucht, daß, wie dem Leben der Tod, so auch dem Sterben das Wiederaufleben folgen müsse. Man kann aber schwerlich dem Papste zumuten, er habe zu platonischer Philosophie gegriffen oder greifen lassen, um in seiner Familienkapelle die Unsterblichkeit der Seele anzudeuten. Auch war damals bereits die Zeit der platonischen Philosophie in Florenz vorüber. Selbst in der Zeit ihrer Blüte hatte der begeisterte Platoniker Marsilio Ficino sich in bescheideneren Grenzen gehalten, indem er Augustins Zeugnis anführt, in platonischen Vernunftgründen fänden sich Dinge, die den christlichen heiligen Schriften nicht widersprächen, die Platoniker würden, wenn sie nur wenig änderten, zu Christen, und den Beginn des Evangelisten Johannes habe er schon fast ganz bei den Platonikern gefunden; zu jener Stelle über Schlafen und Wachen, Einschlafen und Aufwachen bemerkte er nur kurz und ohne weitere Schlußfolgerungen, Plato scheine hier die Auferstehung der Toten vorauszusagen.[3] Allerdings kann man beim Lesen des „Phaedon" auch noch weitere Anklänge an den Schmuck der Kapelle, wie Michelangelo ihn geplant hatte, zu finden meinen, da dort auch von den Elementen der Welt, wie Luft und Erde, und von Flüssen die Rede

[1] Steinmann, „Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos" (1907).

[2] Oeri, „Hellenisches in der Medizeerkapelle", Separatabdruck aus den „Baseler Nachrichten" vom 3. Juli 1905.

[3] „Omnia divini Platonis opera tralatione Marsilii Ficini" (Basel, Froben 1546), achte Seite des Vorworts im Abschnitt „Quae Plato affirmavit", ferner Seite 487 und 497.

ist. Aber Anklänge oder Ähnlichkeiten sind oft von sehr verschiedenem Werte. Hier spricht der Zusammenhang dagegen, sie für grundlegend zu halten und den Kapellenschmuck daraufhin aus jener philosophischen Schrift abzuleiten: die Beweise gehen im „Phaedon" über das für die Kapelle in Betracht kommende Gebiet von Leben, Tod und Wiederaufleben weit hinaus zugunsten einer ausgedehnten Seelenwanderung, die vor unserem Leben mit der Präexistenz der Seelen beginnen und nach dem Tode die Seelen der Sündigen noch in anderen Körpern, Menschen und Tieren, herumtreiben soll, bevor sie Ruhe finden. Ebenso bedenklich und für Michelangelo unannehmbar ist der Schluß dieser ganzen Lehre (Kap. 62): daß nämlich von allen guten Menschen doch nur die, welche durch Weisheitsliebe sich ausgezeichnet haben, also die Philosophen, körperlos für immer den allerschönsten Aufenthalt erhielten.

Interessant ist, hiernach eine Predigt zu lesen, mit der Savonarola eine seiner wichtigsten Folgen von Predigten im Dom zu Florenz begann.[1] Gleich in dieser ersten sprach er über das wichtige Thema: „das Ziel des Menschen". Er hatte ein hochgebildetes Publikum vor Augen und nahm Anlaß, es gerade vor den Gefahren des damals beliebten Studiums der alten Philosophen zu warnen. Die Predigt enthält in Einleitung und Schluß förmlich eine Entgegnung auf den „Phaedon". Savonarola begann folgendermaßen: Es ist ganz natürlich, daß der Mensch seinem letzten Ziele nachforscht. Damit haben die geistvollsten Menschen sich abgearbeitet. Die ältesten Philosophen konnten ihren Verstand nicht zu den geistigen unsichtbaren Dingen erheben und sagten, die Seligkeit des Menschen bestehe in den körperlichen Gütern, einige sagten in Reichtum, Ehren und Ruhm, andere in Essen und Trinken. Die anderen Philosophen, die tiefer eindrangen mit ihrem Verstand, setzten die Seligkeit in die Güter der Seele und des Geistes. Die hervorragendsten von ihnen, Plato und Aristoteles, sagten, die Seligkeit bestehe in der Betrachtung der göttlichen Dinge. Da aber zu dieser, welche moralische Tugend und Ruhe erfordert, die wenigsten oder fast niemand gelangen kann, und das Glück das Endziel bildet, für welches die Menschheit bestimmt ist, so erschien es schwer, solches Glück in dieses gegenwärtige Leben zu verlegen. Denn unzählige Menschen können wegen Fehlens der Bildung, andere wegen ihrer öffentlichen oder häuslichen Tätigkeit, ohne welche das menschliche und soziale Leben unmöglich ist, sich nicht mit solcher Betrachtung beschäftigen. Und

[1] Sie ist im Anhang abgedruckt, Seite 94 fg.

angenommen, einige könnten dazu gelangen, so wäre es doch nur nach langer Zeit und vielem Studium möglich. Deshalb wären fast alle Menschen, namentlich die Kinder, die Frauen, die Bauern, von ihrer Seligkeit ausgeschlossen, ohne ihre Schuld.[1] Dies erscheint unangemessen, da alle Menschen hinsichtlich der Erreichung ihres letzten Zieles gleich sind, weil sie von einer und derselben Art sind Da aber die Philosophen vom anderen Leben nichts Sicheres behaupten konnten, so schrieben sie entweder überhaupt nichts darüber, wie Aristoteles, oder, wenn sie etwas darüber schrieben, so konnten sie es nicht wirklich beweisen; ebenso leicht ist das Gegenteil zu beweisen, wie das, was sie darüber behaupten. Savonarola kommt nun auf Zweifel an der Unsterblichkeit der Seele und an der Gerechtigkeit Gottes, auch auf den Sternenglauben zu sprechen. Danken wir Gott, sagt er, daß er uns in greifbarer Dämmerung erleuchtet hat, so daß selbst einfache Frauen und Kinder klar verstehen, was die Philosophen in ihren lebenslangen Studien nicht verstehen konnten. Denn jetzt wissen alle, daß die Seligkeit des Menschen nicht in diesem Leben erreicht wird, sondern im anderen Leben, d. h. im Schauen Gottes, wie geschrieben steht: „Dies ist das ewige Leben, daß sie Dich als den wahren Gott erkennen, und den Du gesandt hast, Jesum Christum“ (Joh. 17, 3). Jeder weiß auch, daß die Seele des Menschen unsterblich ist, und Gott besondere Vorsehung für den Menschen hat, für den er nicht nur Fleisch geworden ist, sondern für den er auch am Kreuze hat sterben wollen. Nun folgt die schon erwähnte interessante Stelle über David und zum Schluß die Angabe, die hervorragendsten Philosophen seien doch in großer Verlegenheit verblieben, sie kannten weder den Eintritt der Seele in diese Maschine der Welt noch ihren Austritt, sie wußten nicht, auf welchem Wege unsere Seele in den Körper kommt, da sie nicht an die Schöpfung glaubten, noch wohin sie geht, wenn sie den Körper verläßt.[2]

Wenn Michelangelo Platos „Phaedon“ und Savonarolas entgegengesetzte Anschauungen kannte, so ist nicht zweifelhaft, welchem von beiden er recht gab. Er war ein tiefreligiöser Mensch und als solcher ein Verehrer Savonarolas.[3] Er hatte dessen Wirken und erschütternden Tod als junger Mensch erlebt und den Eindruck davon wohl sein Lebenlang nicht verwunden. Die Philosophie in Platos Phaedon

[1] Hierdurch wird der erwähnte Schluß der Platonischen Lehre (Phaedon, Kap. 62) zurückgewiesen.

[2] Zurückweisung der Lehren Platos von Präexistenz und Seelenwanderung.

[3] Dies ist eingehend dargelegt von Thode, „Michelangelo und das Ende der Renaissance“, Band II (1903), Seite 273—320.

hat gewiß für ihn nicht die Kraft besessen, die christliche Auffassung zu verdrängen und an ihre Stelle zu treten. Ihm hat ebenso fern gelegen wie dem Papst, den Schmuck für die Medici-Kapelle dem „Phaedon" zu entnehmen. Wenn also auch versucht worden ist, auf Grund archäologischer und philosophischer Erwägungen für die allegorischen Tageszeiten die Deutung zu finden, so treten dem doch schwere Bedenken religiöser Natur entgegen. Auch zur Zeit Michelangelos hat man den bedenklichen Zwiespalt früherer und neuerer Kultur stark empfunden. Der Hauptinhalt jener Predigt, die Warnung vor der Philosophie, ist eine Hauptsache für Savonarola. In jener Folge von Predigten wird in verschiedenster immer interessanter Weise darauf zurückgekommen. Savonarola rief seinen Hörern im Dom zu: „Wir wollen lassen die heidnischen Bücher und die Kuriositäten der Dichter, wir wollen nicht mehr so viel Philosophen, wir wollen unsere Sünden bekennen, wir wollen auch das Brot der Sakramente essen und kommunizieren, häufig und demütig, und jubeln in den Hymnen und Psalmen des Herrn."[1] — „Ein anderer tut not, sage ich, als Vergil und Aristoteles, die Seelen zu erwecken und die zum Heile nötigen Fragen zu verstehen."[2] — „Wer sich demütigen und in die demütige Schule Jesu Christi, d. h. zur heiligen Krippe gehen und die Stellung des Schülers einnehmen wollte, würde ohne Zweifel in einem Tage mehr lernen in dieser Schule als in hundert Jahren in der Schule von Plato und Aristoteles."[3] — „Oh, hat man nicht manchmal diese Dinge — Logik und Philosophie — zu studieren? Ja, aber nicht die ganze Zeit seines Lebens damit zuzubringen. Man muß über diese weltlichen Wissenschaften schnell hinweggehen und sich dem guten Leben ergeben, die heiligen Schriften Schritt für Schritt betrachten und sie sich vertraut machen. Aber die modernen Christen machen es umgekehrt."[4] — „Drei große Torheiten sehe ich bei den modernen Christen, denn sie sind ähnlich törichten Söhnen, die von ihren Vätern ausgeschickt sind, um die Rechte zu studieren. Manche von ihnen achten auf alles andere, nur nicht auf die Gesetze; der eine gibt sich der Rednerkunst hin, der andere der Dichtkunst, der Musik, der Astrologie, und selten und ganz von weitem sehen sie die Gesetzbücher an. Manche studieren, jawohl, aber bloß die Kommentare, und sehen nie die Texte an; sie können nicht gelehrt werden, denn

[1] „Prediche sopra il Salmo Quam bonus Israel Deus", 6. Predigt, Della oratione, Blatt 48vo der Ausgabe von 1539.

[2] 7. Predigt derselben Folge, überschrieben Del ben vivere, Blatt 56.

[3] 21. Predigt, Delle delitie e dell'amicitia de' perfetti Christiani, Blatt 206.

[4] 22. Predigt, Del modo d'intendere la sacra scrittura, Blatt 231vo.

sie lassen die Grundlage der Gelehrsamkeit weg. Andere sehen wohl die Texte der Gesetze an, aber sie achten nicht auf den Sinn, noch auf die Absicht dessen, der das Gesetz gegeben hat, sie achten nur auf den Schmuck jener Worte, wie die schön klingen, und auf die Wucht jener Aussprüche und lernen sie auswendig, um sie dann anführen zu können, und in der Tat verstehen sie sie nicht, oder höchstens oberflächlich. So machen es unsere Christen. Ihr hauptsächliches Studium (studio) sollte sein das Gebet und die Beschaulichkeit, denn die ganze Vollkommenheit der Christen ist die Liebe, die namentlich sich erwirbt durch Eifer (studio) im Gebet."[1] — „Und wenn auch die antiken Philosophen manchen als Menschen von reinem Leben erschienen sind, so ist doch nichtsdestoweniger ihre Reinheit nicht zu vergleichen mit der Reinheit der wahren Christen, auch unserer Kinder, die sehr viel heiliger leben und mit mehr Unschuld als ein Sokrates, Plato und ähnliche gelebt haben. Namentlich, da solche Philosophen nie den menschlichen Ruhm verachten konnten. Außerdem, wenn du mir ein oder zwei von diesen Philosophen geben willst, die rein gelebt hätten, so werde ich dir hunderttausend der unsrigen geben. Das sage ich, weil diese modernen Philosophen mir immer einen oder zwei Philosophen loben; ja wenn sie mir auch hundert angeben, ich habe soviel Christen, die besser sind als diese, daß die ganze Zeit mir nicht ausreichen würde, sie einzeln herzusagen."[2]

So hatte in Michelangelos Jugend Savonarola gegen die Verbreitung antiker Philosophie und für die Betätigung christlicher Religiosität im Leben gewirkt. Er hatte damit Erfolg gehabt, die Gefährlichkeit geistreichen Philosophierens für die Kirche war ersichtlich, die religiöse Empfindung aufgerüttelt. Und wenn auch die Gegensätze im modernen Kulturleben, die so heftig aufeinander geplatzt waren, nicht aus der Welt zu schaffen waren, vielmehr dauernd fortbestanden, so war doch für die Folgezeit, für Michelangelos reifere Jahre, die Mode des Platonismus beseitigt, das kirchliche Element gestärkt. Aus dieser Zeit stammt die Idee der Medici-Kapelle. Man wird nun finden: in einer Kapelle, die von einem religiösen Künstler für den Papst und seine Familie errichtet wurde, ist das Christlich-Religiöse gewiß nicht Nebensache, sondern vielmehr Hauptsache, daher wird die Deutung der hier vereinigten Allegorien weder auf philosophischem noch auf archäologischem oder literarischem, sondern auf religiösem Gebiete

[1] 22. Predigt, Blatt 231 vo.
[2] 24. Predigt, Dell' ultimo fine che è Christo Giesu benedetto, Blatt 268 vo.

zu suchen sein.[1] Im folgenden wird sich zeigen, wie der ganze Schmuck der Kapelle wirklich auf religiösem Boden erwachsen ist. Nur auf diesem kann die Kapelle ihrer Bestimmung voll entsprechen, in Erinnerung der Verstorbenen dem Gottesdienste zu dienen. Der Gottesdienst ist ja auch besonders reich an symbolischen, allegorischen Anschauungen, die in steter Wiederkehr jeden Tag, jede Woche, jedes Jahr religiöse Empfindungen veranschaulichen.

3. Religiöse Deutung.

Die neue Grabkapelle ist der Auferstehung Christi geweiht[2], dem Vorbild der Auferstehung der Menschheit, dem Osterfest, dessen Bedeutung symbolisch durch Erhellung der Kirchen nach vorheriger Verdunkelung gefeiert wird. Und die Messe für die Verstorbenen, die in dieser Grabkapelle jeden Sonn- und Festtag wiederholt werden sollte[3], wird durchzogen von dem Gebete: „ewiges Licht leuchte ihnen“[4]. Das Sehnen nach Licht zu verdeutlichen war demnach das Ziel, das Michelangelo sich diesmal wählte. Er fand es dichterisch behandelt in den Ambrosianischen Hymnen, mit denen im regelmäßigen Gottesdienst bei Anbruch des Tages die Wiederkehr des Lichtes gefeiert wird; ihnen folgte er.

Die Tageszeiten.

Wenn am Sonntag Morgen das Tedeum verklungen ist, das den Schmuck der alten Kapelle eingegeben hat, schließen sich die Lobpsalmen an, in denen ebenso alle Welt zum Preise Gottes aufgerufen wird: Himmel und Erde, Sonne und Sterne, Meere und Flüsse, Berge und Hügel, Engel, Menschen und Tiere, alt und jung, Feuer, Hagel, Schnee und Eis und der Sturmwind, alle Welt lobe den Herrn. Es sind die Psalmen (Ps. 148—150), die im Dom an den Sängerbrüstungen von Donatello und Luca della Robbia dargestellt wurden.[5] Darauf

[1] Verwandte religiöse Auffassungen, die in der Literatur und Kunst des Mittelalters hervortreten, werden angeführt von Sauer (F. X. Kraus, „Geschichte der christlichen Kunst“, fortgesetzt und herausgegeben von J. Sauer, II. Band 2. Abteilung 2. Hälfte, Freiburg i. Br. 1908, Seite 600—615); auch für sie wird der Gottesdienst die Grundlage bilden.

[2] Domenico Moreni, „Continuazione delle memorie istoriche dell' Ambrosiana Imperiale Basilica di S. Lorenzo di Firenze“, Band I, Seite 273, und derselbe, „Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell' Imp. Basilica di S. Lorenzo“, Seite 158, Francesco Bocchi, „Le bellezze della città di Fiorenza“ (1591), Seite 281, und in der von Cinelli vermehrten Ausgabe (1677) Seite 540.

[3] Moreni, „Delle tre sontuose Cappelle“ etc., Seite 154.

[4] Wortlaut auf Seite 89 fg.

[5] Wie auf Seite 24 angegeben ist.

folgen am Sonntag und Montag diejenigen Ambrosianischen Hymnen, in denen die von Michelangelo hier dargestellten vier Tageszeiten, Nacht und Tag, Dämmerung und Morgen, als Symbole erscheinen[1]: „nox“ und „dies“, „crepusculum“ und „aurora“ heißen sie in den Hymnen, es sind dieselben Ausdrücke auf lateinisch, mit denen auf italienisch die Statuen von jeher bezeichnet sind. Der Sonntagshymnus, der für den schönsten Ambrosianischen gilt, besagt:

Aeterne rerum conditor,	Ewiger Schöpfer der Welt,
Noctem diemque qui regis,	Der du Nacht und Tag regierst
Et temporum das tempora,	Und die Zeiten wechseln läßt,
Ut alleves fastidium. . . .	Um den Überdruß zu mildern. . . .
Hoc excitatus Lucifer	Der Lucifer beim ersten Ruf
Solvit polum caligine:	Befreit den Himmel von Dunkelheit,
Hoc omnis errorum chorus	Und aller Irrtümer Chor
Viam nocendi deserit.	Verläßt des Schadens Bahn. . . .
. . .	
Tu lux refulge sensibus,	Leuchte, Jesu, uns als Licht,
Mentisque somnum discute:	Treibe von uns innern Schlaf,
Te nostra vox primum sonet,	Dir gelte unser erstes Wort,
Et vota solvamus tibi.	Dir sei gehalten, was gelobt.

Und der Montagshymnus, zu dem eigentlich die Überschrift „In Aurora“ gehört[2], besagt:

Splendor paternae gloriae,	Glanz väterlicher Glorie,
De luce lucem proferens,	Der du vom Lichte Licht uns bringst,
Lux lucis et fons luminis,	Licht vom Lichte, Quell des Lichts,
Dies diem illuminans; . . .	Tag, der du den Tag erhellst . . .
Laetus dies hic transeat;	Froh vergehe dieser Tag,
Pudor sit ut diluculum;	Die Ehrfurcht sei uns wie der Morgen,
Fides velut meridies;	Der Glaube wie die Mittagszeit,
Crepusculum mens nesciat.	Die Dämmrung bleibe fern dem Sinn.
Aurora cursus provehit,	Aurora führt schon ihren Lauf,
Aurora totus prodeat	Als Aurora trete ganz hervor
In patre totus filius,	Im Vater der ganze Sohn,
Et totus in verbo pater.	Und im Worte der ganze Vater.

Dargestellt sind nach dieser Auffassung, an den Herrn gemahnend, der über die Tageszeiten herrscht: an dem einen Grabmal der Tag voll göttlichen Lichtes und der aus unserem Innern zu

[1] Ganz abgedruckt sind diese Hymnen im Anhang auf Seite 112—115.

[2] Luigi Venturi, „Gl'inni della chiesa“, 2. Ausgabe herausgegeben von Biaggi (Firenze 1879), Seite 71, Anm.

vertreibende Schlaf der Nacht, am anderen Grabmal die Gott zu vergleichende Aurora und die fernzuhaltende Dämmerung.

Der Hymnus auf die Aurora wird im Gottesdienst[1] eingeleitet durch einen Vers aus dem Briefe Pauli an die Römer (Kap. 13, 12), der schon dieselbe Auffassung kurz ausspricht, wodurch sie gleichsam als das Thema für den darauf folgenden Hymnus bezeichnet wird: „Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen: so laßt uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichtes.“ Die Waffen des Lichtes sind oben an den Denkmälern zu sehen (Abbildung 23) bei den Aufsätzen, die bestimmt gewesen sein werden, Licht zu tragen.[2] Darunter sind an den Kapitälen (Abbildung 24) die Werke der Finsternis angedeutet durch verzerrte Fratzen — wie eine solche groß der Nacht beigegeben ist —, die hier umgeben sind von vielen Muscheln. Die Muscheln wirken in ihrer Bedeutung als Vermittler des himmlischen Segens[3] den Fratzen entgegen und sind bei weitem in der Überzahl, woraus das schließliche Übergewicht des Guten im Kampfe zu ersehen ist. Man möge sich nicht wundern, wenn so mit Einzelheiten, die wir als leeres Schmuckwerk zu betrachten gewöhnt sind, ein bestimmter Sinn verbunden wird; das Schmuckwerk verliert dadurch nicht an Wert, sondern gewinnt vielmehr. Wie beispielsweise auf Medaillen mit erklärenden Beischriften zu sehen ist, hatte man in alter Zeit Freude daran, in Bildern zu sprechen; es ist also nicht ungewöhnlich, wenn auch hier, ebenso wie schon in der alten Sakristei, solche Bildersprache vorliegt. Für das übrige Schmuckwerk noch außer den Waffen des Lichtes und den Werken der Finsternis gibt der Aurora-Hymnus selbst die Erklärung

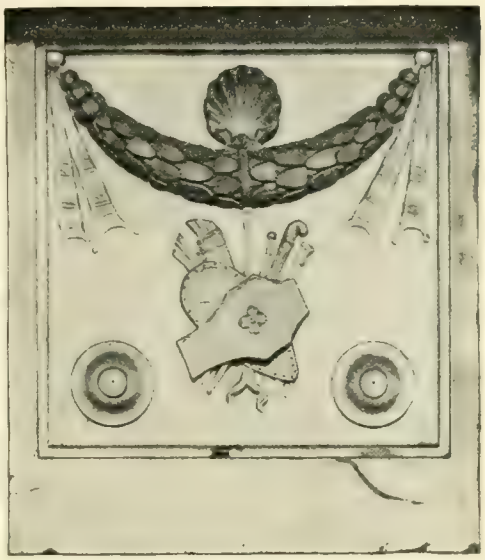


Abb. 23. AUFSATZ MIT WAFFEN ÜBER DEM CREPUSCOLO. (Phot. Mannelli.)

[1] „Breviarium Romanum.“

[2] Wie in dem auf Seite 74 abgebildeten Entwurf für die Mittelwand.

[3] Vgl. Seite 25.

(Abbildung 24—27). Er besagt[1]: Gieße unseren Sinnen ein den Glanz des heiligen Geistes (dies bedeutet der gießende Krug); der Vater ewiger Gnade vertreibe die glatte Sünde (es entfliehen glatte Ungeheuer); er stumpfe ab die Zähne des Bösen (in der Reihe zähnefletschender Fratzen hinter den Tageszeiten). Zu dieser Reihe zähnefletschender Fratzen ist im dämmerigen Schatten des Gesimses der gewöhnliche Eierstab verzerrt; aber bei zunehmendem Licht oder genauerem Zu-

Abb. 24. SCHMUCKWERK UBER DEM CREPUSCOLO (Phot. Mannelli.

sehen wird man sehen, wie hinter den bösen Fratzen wiederum die symbolischen Muscheln erscheinen. Muscheln und Girlanden hatte Michelangelo sogar besonders groß auf beiden Sarkophagen anbringen wollen[2], weshalb auf sie Wert zu legen ist; wie die Nacht ihren Fuß auf einer Girlande ruhen läßt, so wird auch bei der Aurora die Unterlage, die sie mit dem erhobenen Fuße berührt, als Girlande gedacht gewesen sein. In der Mitte zwischen den Tageszeiten hat Michelangelo die Stelle, an der eine große Muschel bedeutungsvoll

[1] Der Wortlaut steht auf Seite 113.
[2] Wie aus der auf Seite 77 abgebildeten Skizze hervorgeht.

den Sarkophag beherrschen sollte, schließlich leer gelassen, ebenso leer wie die Felder für Namen und Wappen der Herzöge.[1]

Derselbe Schmuck, nur ohne die Ungeheuer, ist auch gegenüber am anderen Grabmal über den Statuen von Nacht und Tag wiederholt worden. Er paßt gleichfalls dahin; freilich ist auch möglich, daß hier eigentlich im Anschluß an den Hymnus auf den Tag anderer symbolischer Schmuck geplant gewesen sein kann. Sehr passend ist jedenfalls bei der großen Gestalt der Nacht die große Fratze angebracht. Sie ist nach dem soeben Gesagten nicht als eigentliche Maske aufzufassen, sondern als zähnefletschendes Schreckbild der Nacht, das sich bei Licht besehen als hohl erweist.

Abb. 25. FRIES NEBEN DEM CREPUSCOLO.

Dem Hymnus auf den Tag wird im Gottesdienst ebenso wie dem auf die Aurora eine Bibelstelle vorausgeschickt, die gleichsam das Thema für den Hymnus von vornherein kundgibt (Apokalypse 7, 12): Preis und Glanz sei unserm Gott, Weisheit, Dank und Ehre, Tugend (virtus) und Stärke. Von den Tugenden heißt es dann im Hymnus auf den Tag[2]: Hoffnung und Glaube kehren beim Hahnenruf zurück. Noch mehr wird die Ausbildung der Tugenden im Aurora-Hymnus betont mit den Worten: der Glaube (Fides) erglühe, unser Trank sei der Glaube, der Glaube sei wie der Mittag. Die lichten Tageszeiten, Morgen und Tag, erinnern also hier in moralisierender Auffassung an die religiöse Haupttugend, an den Glauben (Fides),

[1] Was auf Seite 57 mitgeteilt wurde.
[2] Der Wortlaut folgt im Anhang auf Seite 112.

während die Gegensätze davon, Dämmerung und Nacht, nur zur Hervorhebung dienen. Bekanntlich bilden an vielen anderen Grabdenkmälern Tugendgestalten den Hauptschmuck. Eine wie die Aurora lagernde, nur, wie üblich, bekleidete Frauengestalt stellt in Rom wenige Schritte von Michelangelos Pietà auf dem Prachtgrabe Sixtus des IV. in der Peterskirche die religiöse Tugend der Liebe (Caritas) dar, ist also als direkte Vorgängerin der Aurora (Fides) anzusehen. Nackte ebenso lagernde Frauengestalten wurden ferner in Michelangelos Umgebung nach seinem Vorbild am Prachtgrab Pauls des III., ebenfalls in der Peterskirche, in der Bedeutung von Tugenden angebracht. In diesen Fällen sind also in ähnlicher Weise wie

Abb. 26. FRIES ZWISCHEN CREPUSCOLO UND AURORA. (Phot. Mannelli.)

hier in der Medici-Kapelle Tugenden dargestellt, wenn auch ohne ihren Gegensatz. In einem anderen Falle ist ein Künstler seinem Vorbilde Michelangelo auch darin gefolgt, die gute und die böse Gestalt einander gegenüber anzubringen: außen an den Uffizien, wo zu Füßen des später hinzugefügten Herzogs zwei Gestalten lagern, welche die Tugend der guten Regierung und das zu bekämpfende Übel, nämlich Härte und Billigkeit (Rigore und Equità), darstellen. Somit ist ein Zusammenhang der allegorischen Gestalten an den Medicigräbern mit Tugenddarstellungen der vorhergehenden und der nachfolgenden Zeit vorhanden.[1] Der Sinn ist bei Michelangelo ein klarer

[1] Die Beobachtung von Wölfflin in „Die klassische Kunst“ (1899), Seite 175, 177, daß in der Medici-Kapelle die Tageszeiten die Stelle der sonst üblichen Tugenden einnehmen, ist also noch dahin zu erweitern, daß sie an die Tugenden erinnern sollen.

und schöner, die Tugend bildet bei ihm in christlicher Demut einen Teil des Gebetes: aus Dämmerung und Nacht durch den Glauben zur göttlichen Erleuchtung.

Wie die Hymnen dartun, soll mit den Tageszeiten nicht ihr täglicher Wechsel, nicht die Folge von Morgen, Mittag, Abend und Nacht dargestellt werden — sie sind ja auch in anderer Reihenfolge in Gruppen gebracht —, sondern vielmehr der Gegensatz, den sie zueinander bilden, moralisch gefaßt als der Gegensatz von göttlichem Licht und irdischer Finsternis. Diese Auffassung ist in der christ-

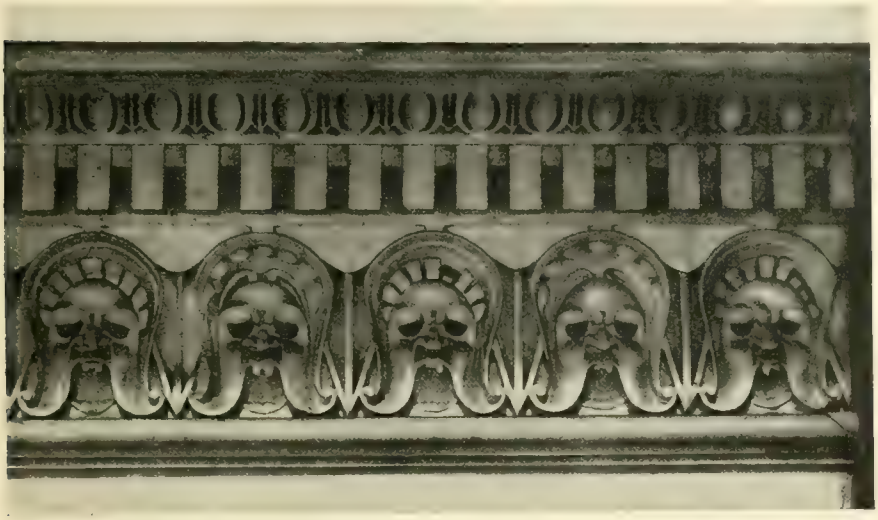


Abb. 27. FRIES NEBEN DER AURORA. (Phot. Mannelli.)

lichen Literatur allgemein verbreitet und hat nichts Ungewöhnliches. Sie ist in der Bibel heimisch, im Alten wie im Neuen Testament: „den Frommen gehet Licht auf in der Finsternis“ (Psalm 111, 4), „Gott ist Licht, und Finsternis ist nicht in ihm“ (1. Joh. 1, 5). Aus der Bibel ist diese Auffassung zu allen Zeiten in die christliche Literatur eingedrungen. Sie herrscht in den angeführten Hymnen und durch sie im Morgen- und Abendgottesdienst und kommt namentlich auch in der Messe für die Verstorbenen zum Ausdruck.[1] Sie hat auch in Michelangelos Umgebung die Gemüter ergriffen, so daß sie ihm von verschiedenen Seiten her noch persönlich zugeführt wurde. Von Lorenzo il Magnifico gibt es ein Osterlied, das in Anlehnung an den schon mitgeteilten Vers aus dem Brief Pauli an die Römer schließt:

[1] Vgl. Seite 22 und 89 fg.

Jeder lasse das Gewand der düsteren Nacht und lege an die Waffen des Lichts.[1] Landino erklärt die schon mehrfach genannte Stelle Dantes über „Morgen und Abend“ (Paradies 1, 43), indem er hinzufügt: Allegorisch ist hier Nacht, weil hier die Laster sind und Unwissenheit, und dort ist Tag, weil dort die Erleuchteten sind, durch göttliche Gnade von den Lastern gereinigt.[2] Savonarola predigte, Bibelstellen auslegend: „Am Tag“, d. h. im Glück, hat Gott befohlen, seine Barmherzigkeit zu preisen, „und in der Nacht“, d. h. im Unglück, soll man ihm dankbar lobsingen (Psalm 41, 9); die wahren Christen „haben die Nacht in Tag verwandelt“ (Hiob 17, 22), d. h. die Widerwärtigkeiten in Glück; denn „nach den Dämmernissen hoffe ich auf Licht“ (Hiob 17, 12), d. h. nach den Widerwärtigkeiten des Lebens ist zu erhoffen ewiges Licht und seliges Leben. Und in einer andern Predigt faßte er es so: „Dein ist der Tag und Dein ist die Nacht“ (Ps. 73, 16); der Tag bedeutet die Helle der himmlischen Seligkeit, die Nacht bedeutet die Hölle; Du, Gekreuzigter, bist der Tag selbst und die Helle selbst und die Seligkeit selbst.[3]

Wie diese Beispiele zeigen, stehen die Ambrosianischen Hymnen nicht vereinzelt da mit ihrer moralischen Deutung von lichten und dunklen Zeiten. Diese Auffassung ist vielmehr von jeher dem Christentum vertraut und auch von Zeitgenossen Michelangelos, die ihm nahestanden, aufgenommen worden. Sonach ist nicht zu verwundern, wenn wir sie auch in Michelangelos Grabgestalten verkörpert finden.

Das Weltall.

Außer den Tageszeiten hatte Michelangelo in der Kapelle noch darstellen wollen: Licht, Himmel, Erde und Flüsse. Welcher Sinn damit zu verbinden ist, geht aus der gleichen Quelle hervor. Den genannten Hymnen im Morgengottesdienste, den „Laudes“, entsprechen

---

[1] Der Schlußvers lautet:

Ciaschedun lasci la vesta
Della notte tenebrosa:
Della luce l'arme vesta:
Luce in noi fia ogni cosa;
Nostra vita in Cristo ascosa
Luce in Dio: cantate o santi.

(„Laude spirituali die Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici ecc.“, Firenze 1863, Seite 118.) Zu vergleichen ist der auf Seite 65 angeführte Vers aus dem Römerbrief.

[2] „«Facto hauea di là» in questo hemisperio, nel quale io ero allhora, «mane», mattina. «Et Di qua», nel nostro hemisperio, «sera». Et allegoricamente qui è notte, perche ci sono i uitij, et l'ignorantia. Et la è di, perche ui sono quegli, che sono purgati da' uitij, et illuminati dalla diuina gratia.“

[3] Wortlaut im Anhang auf Seite 107, Anm. 4.

verwandte im Abendgottesdienste, der „Vesper“. Sie besingen die Schöpfung der ganzen Welt.[1]

Der von der Kirche für den Sonntag Abend ausgesuchte Hymnus könnte sogar als Einführung in den gesamten Kapellenschmuck angesehen werden. Er beginnt: „Gütiger Schöpfer des Lichts (Lucis creator optime), der Du das Tageslicht bringst, von neuen Lichtes Uranfang der Welt Ursprung bereitend; in Verbindung von Morgen und Abend läßt Du den Tag entstehen, das schlimme Chaos sinkt dahin, höre die tränenreichen Gebete“ und schließt mit den Worten: „Meiden wir alles Schädliche, reinigen wir uns vom Übel“. So gewinnt auch das Licht Wichtigkeit, das als oberster Abschluß der Grabdenkmäler auf einem Entwurfe (Abbildung 29) angegeben ist. Noch auf die dafür bestimmten Sockel ist große Sorgfalt verwendet worden, indem sie mit „Waffen des Lichts“ (Abbildung 23) geschmückt wurden; es wäre ein Leichtes gewesen, nun noch Kandelaber mit Licht darauf zu stellen. Aber dies ist unterblieben, Michelangelo hat das Erhebendste von allem, den Ausdruck des göttlichen Lichtes, schließlich unterdrückt.

Die Vesperhymnen des Montags und des Dienstags führen das Schöpfungsthema weiter aus: „Unendlicher Schöpfer des Himmels (Immense Coeli conditor), der Du, Verwirrung zu vermeiden, die Wasserflüsse teiltest, den Himmel ihnen zur Grenze gabst, den Himmelskörpern und den Bächen der Erde hast Du ihren Ort bestimmt, auf daß die Welle die Flammen mäßige und abhalte, den Erdboden zu versengen.“ Und „Der Erde erhabener Schöpfer (Telluris ingens conditor), der Du, den Erdboden von den Bedrängnissen des Wassers befreiend, die Erde gefestigt hast, daß sie Samen bringe, mit leuchtenden Blumen sich schmücke, Früchte hervorbringe und willkommene Nahrung biete, heile die Seele von ihren Wunden, daß sie sich freudig mit Gutem erfülle und den Tod überwinde“. In welcher Weise Michelangelo die Aufgabe, Himmel und Erde zu vergegenwärtigen, zu lösen beabsichtigte, läßt sich wenigstens in den Anfängen beobachten. Die Idee, sie in zwei Statuen zu verkörpern[2], wird schwerlich seine Sympathie gefunden haben, vielmehr wird eine verständlichere, anziehendere und dabei ausdrucksreichere Sprache ihm Bedürfnis gewesen sein, entsprechend dem schönen Vorbild, das die alte Grabkapelle ihm bot. Lange Zeit hat man in der Kapelle phantasievollen Schmuck von der Hand des Giovanni da Udine erblickt:

---

[1] Auch sie sind im Anhang auf Seite 113 fg. abgedruckt.
[2] Vergl. Seite 55.

Blattwerk, Rosetten, Vögel und allerlei anderes.[1] Es war der Beginn ähnlichen Schmuckes aus den Reichen der Natur, wie er die alte Grabkapelle erfüllt: die Geschöpfe Gottes, die Himmel und Erde beleben, sollten dargestellt werden. Dafür boten Kuppel und Wände weiten Raum. Auf dem Fußboden sollten dann die von Himmel und Erde weise abgesonderten Flüsse sich anschließen. Diese finden sich in Zeichnungen angedeutet und waren sogar schon in großen Tonmodellen in der Kapelle probeweise aufgestellt, wurden aber schließlich nicht in Marmor ausgeführt. Sie allein ohne Himmel und Erde hätten keinen Sinn gehabt.[2] Eins der großen Modelle (Abbildung 28) ist kürzlich wieder erkannt worden[3] und kann in der „Galleria antica e moderna“ in Florenz vom Beschauer mit Gipsabgüssen der

Abb. 28. ALLEGORISCHE GESTALT, EINEN FLUSS DARSTELLEND,
Tonmodell Michelangelos in der Galleria antica in Florenz. (Phot. Mannelli.)

Grabdenkmäler, neben denen es jetzt steht, in Zusammenhang gebracht werden.

Auch die Vesperhymnen der übrigen Wochentage sind Gebete an den Schöpfer der Welt und schließen wieder mit Anrufung des Lichtes, mit der Versicherung, zum Licht, der Dreieinigkeit, morgens und abends zu beten. Darauf beginnen nach dem Tedeum die anschließenden vorhin mitgeteilten Sonntags- und Montagshymnen immer

[1] Francesco Bocchi, „Le bellezze della città di Fiorenza“ (1591), Seite 263 (in der von Cinelli bereicherten Ausgabe vom Jahre 1677 auf Seite 521): „Sopra questi archi gira intorno una cornice di pietra, doue si posa la Tribuna; la volta di questa Tribuna di varij ornamenti di stucco è stata lauorata da Giouanni da Udine; doue si veggono quadri sfondati, che nel sormontare verso il punto del mezzo diminuiscono à poco à poco con raro artifizio; et si veggono fogliami, rosoni, vccelli, maschere, et varie cose bizzarre, che sono messe à oro, di somma industria.“

[2] Ebensowenig wie am Juliusdenkmal die Gefesselten ohne die Siegesgruppen: die Gefesselten wurden wohl deshalb verschenkt (jetzt sind sie im Louvre), weil sie ohne den erlösenden Sieg den Sinn ins Gegenteil verkehrt hätten.

[3] Gottschewski, „Ein Original-Tonmodell Michelangelos“, im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“, Band I, 1906, mit Abbildungen.

von neuem wieder ihren Kreislauf mit ihrer klaren Symbolik von Nacht und Tag, Abend und Morgen.

Die beiden Folgen von Hymnen über die Schöpfung und über die Tageszeiten, einig im Preise des Lichts, durchziehen vereint Woche für Woche den Gottesdienst. Sie hatten nach Michelangelos Absicht auch in der Kapelle vereint zum Ausdruck kommen sollen.

Die Madonnengruppe und frühere Entwürfe.

Den geistigen Mittelpunkt der Medici-Kapelle bilden aber weder die Werke der Schöpfung, die geplant gewesen waren, noch die Tageszeiten, die jetzt den Blick am meisten auf sich ziehen, ihn bildet vielmehr die Gruppe der Madonna mit dem Christkind, die in der Mitte der Mittelwand steht. Ihre Wirkung ist freilich dadurch beeinträchtigt, daß die Wand hinter ihr kahl geblieben ist. Man denke sich aber (Abbildung 22) die Wand dahinter künstlerisch veredelt, wie hinter den beiden ausgeführten Grabdenkmälern, und die beiden Heiligen daneben so formvollendet wie die Tageszeiten, so wird sie auch in den Mittelpunkt des Interesses treten, der ihrer Stellung angesichts des Altars entspricht und ihrem Kinde gebührt. Denn die Moral des Ganzen ist nach den genannten Hymnen: Christus als Tageslicht, das den bösen Schlaf vertreibt, Christus, der unter Fernhaltung der Dämmerung als Morgenröte hervortritt. Auf das Christkind, auf den Erlöser, zielen also dem Sinne nach alle übrigen Gestalten hin. Dies kommt auch in ihrem Tun zum Ausdruck: vor der Madonnengruppe liegt der Tag, zu ihr hin wendet Aurora den Kopf herum, während die Dämmerung umgekehrt den Kopf abwendet, und die Nacht ihn schon abgewendet hat; die beiden Heiligen und auch die beiden Medizeer sehen nicht etwa zum Altar, sondern ebenso wie der Priester, den man sich hinter dem Altar stehend zu denken hat, zur Madonna hin.

Dementsprechend war der Madonna mit dem Kinde ursprünglich auch eine beherrschende Haltung zugedacht. Zu ersehen ist dies aus einem Entwurfe, den ein zeitgenössischer Künstler durch Kopieren vor dem Untergang gerettet hat, und der in eine frühe Zeit zurückreicht, da noch weder die allgemeine Form der ganzen Denkmäler, noch die Lage der Tageszeiten feststand. Er sei als ebenso schön wie sprechend hier abgebildet (Abbildung 29). Er bezieht sich, wie nach der Madonna zu schließen ist, auf die Mittelwand gegenüber dem Altar mit den Grabdenkmälern für Lorenzo il Magnifico und seinen Bruder Giuliano den Älteren. Erhöht in der Mitte des Ganzen hebt die hohe Gestalt der Madonna das Christkind hoch in die Höhe, und noch

darüber lodern als sein Symbol lichte Flammen zum Himmel empor. Es ist die Madonna, wie Michelangelo sie über dem Juliusgrab anzubringen beabsichtigt hatte[1], ähnlich wie Raffael sie dann in der Sixtinischen Madonna in größter Vollendung dargestellt hat. In einer

Abb. 29. ENTWURF FUR DIE MITTELWAND MIT GRABDENKMÄLERN, Kopie von Aristotile da Sangallo in den Uffizien. (Phot. Brogi.)

Zeit, als das großartige Unternehmen des Juliusgrabes zerfiel, dachte Michelangelo, wie man sieht, daran, die dort geplante Madonna in die Medizeer-Kapelle herüberzuretten. Er hat schließlich doch wieder

[1] Vergl. die Abbildung neben Seite 22.

davon abgesehen, und sie ist wirklich noch für das Juliusgrab in San Pietro in Vincoli ausgeführt worden, wo sie über dem Moses steht. Neben der Madonna mit dem Kinde sind in der hier abgebildeten Skizze Reliefs angedeutet. Deutlicher sind sie in einer anderen

Abb. 30. RELIEFSZENEN FÜR DEN VORHER ABGEBILDETEN ENTWURF.
Kopie von Aristotile da Sangallo. (Phot. Brogi, untere Hälfte einer Zeichnung.)

Zeichnung angegeben (Abbildung 30). Sie werden als Monatsdarstellungen aufzufassen sein: links neben dem Christkinde Gesang im Freien, das Bild des Aprils, rechts unmittelbar neben der Madonna eine Weinlese, das Bild des Septembers[1]; sie beziehen sich auf die

Abb. 31. MONATSBILDER, APRIL UND SEPTEMBER, im Venezianer Missale von 1512.

Madonna und das Kind, der April als Vertreter des Hauptfestes Christi, der freudevollen Osterzeit, der September als der Monat, in

[1] Gesang im Freien und Weinlese bilden die Monatsbilder zu den beiden genannten Monaten in einem „Missale Romanum“ (gedruckt in Venedig 1512), wie die Abbildung 31 zeigt. — Andere Deutungsversuche der interessanten Zeichnung finden sich bei Burger, „Studien zu Michelangelo“ (Straßburg 1907), Seite 36 fg. und Borinski, „Die Rätsel Michelangelos“ (München 1908), Seite 136.

dem die Geburt der Madonna gefeiert wird. Aus dieser Andeutung zweier Monate in zwei Nischen wird man schließen dürfen, daß die 12 Nischen der für die Denkmäler bestimmten Wände Reliefs der 12 Monate erhalten sollten, während dann die zwei übrigen Nischen an der Altarwand für Aufnahme der beiden Heiligen zur Verfügung blieben. Der Monate wird in den Schöpfungshymnen bei Erschaffung der Himmelslichter gedacht: Monatsdarstellungen hätten Gelegenheit

Abb. 32. VARIATION DES VORHER ABGEBILDETEN ENTWURFS, Kopie von Aristotile da Sangallo in den Uffizien (Phot. Brogi, obere Hälfte zu Abb. 30)

gegeben, den Hymnen entsprechend zu zeigen, wie der Schöpfer die Geschöpfe auf Himmel, Wasser und Erde verteilt und die fruchtbare Erde mit allem, was sie bietet, zum geregelten Gebrauche des Menschen bestimmt hat.[1] Unter der Madonna wollte Michelangelo auf den Sarkophagen allegorische Gestalten anbringen, er wird damals wohl erwogen haben, ob er dafür Nacht und Tag oder Abend und Morgen wählen sollte; wenigstens ist die Gestalt mit stark gesenktem Kopfe,

[1] Vergl. Seite 114 fg.

dessen Gesicht ganz in Schatten kommen mußte, auf der einen Zeichnung (Abbildung 29) als Frau, auf einer anderen (Abbildung 32) als Mann dargestellt, womit einmal die Nacht, das andere Mal der Abend

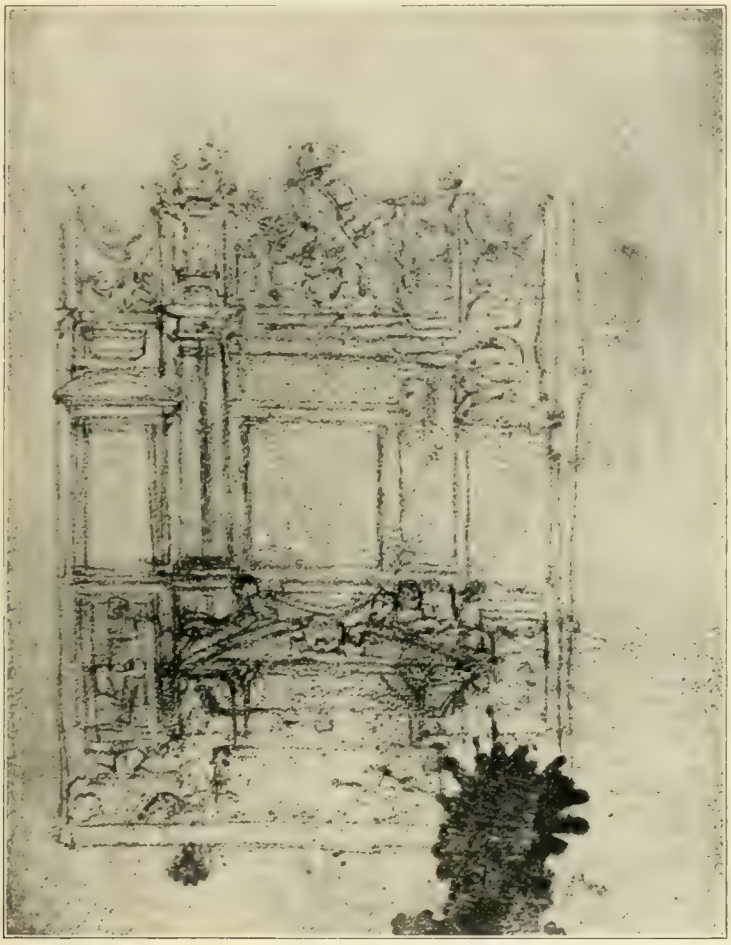


Abb. 33. ENTWURF FÜR EINE WAND MIT GRABDENKMAL.
Zeichnung Michelangelos im British Museum. (F. Bruckmann, München.)

gemeint sein wird.[1] Nur eines der beiden allegorischen Paare brauchte dargestellt zu werden, da sie im Grunde genommen dasselbe bedeuten.

[1] In Abbildung 29, die H. von Geymüller in dem großen Werke „Die Architektur der Renaissance in Toskana“ in dem auch besonders erschienenen Bande „Michelangelo als Architekt“ veröffentlichte, ist die links liegende weibliche Gestalt durch ihren tief gesenkten Kopf als Nacht gekennzeichnet. Die Gestalt ihr gegenüber, rechts, wird dann den Tag vorstellen sollen; die Parallellinien zum Körperumriß sollen nur andeuten, daß der Oberkörper weiter nach links und höher hinauf kommen sollte.

Sollten, jener Zeichnung gemäß, die Tageszeiten an die Mittelwand kommen, so mußte an den Seitengrabmälern, denen der Herzöge, anderes geplant sein. Nach einer anderen Zeichnung (Abbildung 33)[1] zu urteilen, wollte hier Michelangelo liegende Gestalten darstellen, die den Kopf weit vorgeneigt haben wie die Gestalt der Nacht, so daß ihr Gesicht beschattet sein muß: es sind Schlafende; als Symbole sollten ihnen beigegeben werden Girlanden und eine Muschel, die den Segen des Himmels vermittelt. Die Schlafenden werden die im Hauptgebet für die Verstorbenen immer wieder erbetene „ewige Ruhe" darstellen sollen. Sollte diese Ruhe vielleicht auch so hervorgehoben werden wie der Tag durch die Nacht, der Morgen durch den Abend, so konnte es geschehen durch jene schädliche Art Schlaf, von der es in den Hymnen morgens und abends heißt[2]: „Treibe von uns inneren Schlaf", „nimm hinweg von unseren Gemütern die Finsternis, laß fliehen die Scharen der Dämonen, treibe aus die Schläfrigkeit, daß sie nicht die Lässigen verderbe", „befreie uns, die wir in Schlummer getaucht sind, von schädlicher Ruhe", „die Nacht werde erhellt durch Glauben, laß unser Gemüt nicht schlafen, der Glaube mäßige des Schlafes Lässigkeit", „Christus, der Du Licht bist und Tag, verteidige uns in dieser Nacht, in Dir sei unsre Ruhe, gib uns ruhige Nacht, daß nicht schwerer Schlaf hereinbreche, und der Feind uns heimlich ergreife", „mögen die Augen schlafen, das Herz sei immer wach zu Dir". Dieser Gegensatz brauchte nicht durch große Gestalten ausgesprochen zu werden, er hätte sich leicht auch nur andeuten lassen in jener bescheidenen Weise, von der hinter den Tageszeiten der Fries zähnefletschender Fratzen und darüber die fliehenden Ungeheuer Beispiele geben. Wenn man wollte, konnte solche Hervorhebung durch den Gegensatz die ewige Ruhe in den Schlafenden noch stärker zum Ausdruck bringen. Bei so symbolischer Darstellung der Ruhe besteht eine enge Verbindung mit den anderen Grabgestalten, die an die Mittelwand kommen sollten, mit Nacht und Tag, oder Abend und Morgen. Denn das stetige Hauptgebet hat doppelten Inhalt: „ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen." So sollte ein gemeinsames Band alle Grabdenkmäler umschließen.

[1] Abgebildet nach H. von Geymüllers soeben genanntem Werk.

[2] Die Verse finden sich wiederum in Ambrosianischen Hymnen, von denen die meisten eine dauernde Stelle im „Breviarium Romanum" gefunden haben, während sie alle in Mignes „Patrologia latina" und dem von Luigi Venturi herausgegebenen Buche „Gl'inni della chiesa" gedruckt sind. Der zuerst angeführte Vers steht in dem Hymnus auf den Tag, den wir auf Seite 64 und 112 wiedergegeben haben.

Die Altarleuchter und Dante.

Wenn man sich erinnert, wie sehr die alte Grabkapelle durch Anknüpfung an Dante, durch Aufnahme Dantescher Gedanken verschönt worden ist[1], so wird man fragen, ob vielleicht auch bei Ausschmückung der neuen Kapelle der Wunsch gewaltet hat, die Poesie dieses größten italienischen Dichters mitwirken zu lassen.

Ob die Darstellung von Himmel und Erde wie in der alten Kapelle so auch hier im einzelnen auf Dante beruhen sollte, ist nicht zu sagen, da von den Anfängen ihrer Schilderung, die Giovanni da Udine begonnen hatte[2], nichts erhalten geblieben ist.

Die Madonnengruppe und die Tageszeiten sind zu Michelangelos Lebzeiten mit Versen Dantes in Verbindung gebracht worden, durch Benedetto Varchi, in dem bei früherem Anlaß[3] bereits erwähnten Vortrage der Fastenzeit 1547, der aber, wie schon gesagt wurde, nicht naiv hingenommen werden darf. Es fragt sich, ob Michelangelo selbst sie so verstanden hat oder nicht?

Die Hauptperson in der Kapelle, das Christkind, das Michelangelo, nach dem vorhin besprochenen Entwurfe zu urteilen, erst hatte darstellen wollen als von der Madonna hoch in die Höhe gehoben, wo alle es gut sehen mußten, oder das, nach einer anderen Zeichnung, wenigstens im Profil erscheinen sollte, hat schließlich eine Stellung bekommen, welche es allen, die ihm zum Gebete nahen, unmöglich macht, ihm überhaupt nur vor Augen zu treten. Selbst die Heiligen, die sich dem Erlöser stark zuwenden, bekommen nicht sein Gesicht zu sehen. Varchi fragte nun in jenem Vortrage[4]: wer sieht nicht, wie wunderbar Michelangelo, gleicherweise Dichter wie Künstler, im Kinde dieser Madonnengruppe die beiden Vergleiche Dantes zum Ausdruck gebracht hat, vom Kindlein, das zu seiner Mutter die Arme breitet (Paradies 23, 121), und vom Kinde, das bei spätem Erwachen so plötzlich mit dem Antlitz zur Milch sich stürzt (Paradies 30, 82)? Es ist nicht ausgeschlossen, daß Michelangelo Dantes Verse in Gedanken gehabt haben kann. Aber auch dann bleibt merkwürdig, aus welchem Grunde er sich entschlossen haben mag, der dichterischen Auffassung Dantes nachzugeben und dieser auffallenden Gestaltung hier den Vorzug zu geben, wo die Stellung in der Mitte des Ganzen und die Überlebensgröße die Umdrehung Christi noch auffallender machen? Die

[1] Vergl. Seite 39—51.
[2] Wie auf Seite 71 mitgeteilt wurde.
[3] Auf Seite 53.
[4] „Due lezzioni di M. Benedetto Varchi" (Florenz 1549), Seite 117.

Berufung auf Dante klingt wie eine Entschuldigung, eine Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Tatsache, daß Christus sich gründlich abwendet.

Abb. 34 ALTARLEUCHTER (nahe der Aurora, erneut). (Phot. Brogi)

Durch die ungewöhnliche Auslegung der Verse Dantes über die Tageszeiten gab Varchi der allgemeinen Aufmerksamkeit diejenige Richtung, die sie im herzoglichen Florenz dem Herzog zu Gefallen nehmen sollte, indem er verkündete[1]: Michelangelos Tageszeiten sollten — wie er, Varchi, denke —, um die unendliche Größe der verstorbenen Herzöge zu versinnlichen, den von Dante geschauten Hemisphären entsprechen. Wenn aber wirklich Michelangelo vor seinen Statuen auch an jene Verse Dantes gedacht hat:

Fast hatte jenseits Morgen, diesseits Abend
Der Schlund gemacht, und jene Hemisphäre
War ganz dort weiß, und schwarz die andre Hälfte
(Paradies 1, 43—45),

so lag deren Sinn auch für ihn ganz anderswo, als Varchi vorgab, nämlich im Gegensatze des Morgens und des Abends, des Weiß und Schwarz, welchen Gegensatz Dante selbst hervorhebt und sein Erklärer Landino als den Gegensatz der finsteren Laster und der göttlichen Erleuchtung bezeichnet.[2]

Im Anschluß an die letztgenannte Stelle Dantes, die seinen Aufstieg zum Paradiese behandelt, findet jedoch eine wirkliche Aufnahme Dantescher Anregungen im Altarraume statt. Mit den Altarleuchtern

[1] Vergl. Seite 53 und 54.
[2] Wie bereits auf Seite 70 mitgeteilt wurde.

der neuen Kapelle (Abbildungen 34 und 35), von denen der eine nahe der Nacht noch der alte ist, der andere nahe der Aurora jedoch im achtzehnten Jahrhundert erneuert wurde[1], verhält es sich ebenso wie mit dem Weihbrunnen der alten Kapelle: dort am Brunnen lag das Thema für den ganzen Schmuck, wie dargelegt wurde, im Gebet der Wasserweihe[2], hier bei den Leuchtern liegt es im Gebet der Kerzenweihe, und die Einzelausführung geschieht wiederum an der Hand Dantes. Das eine Weihgebet nimmt das für Leuchter besonders passende Bild vom Lichte mit großer Vorliebe auf, indem es Gott als Licht und Schöpfer aller Lichter bezeichnet und ihn bittet, die Dämmernisse unseres Herzens und unsere Gewissen zu erleuchten, die Dämmernisse der Sünden aus unseren Herzen zu vertreiben.[3] Ein anderes Weihgebet[4] besagt: Herr Jesu, Sohn Gottes, segne die Kerzen, die

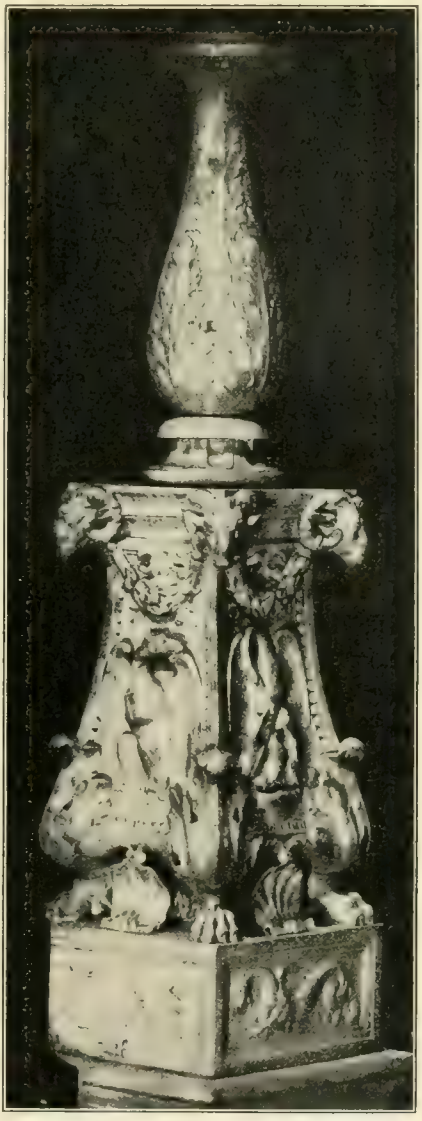


Abb. 35. ALTARLEUCHTER (nahe der Nacht, alt). (Phot. Brogi.)

[1] Domenico Moreni, „Delle tre sontuose Cappelle Medicee", Firenze 1813, Seite 105 u. fg.

[2] Vergl. Seite 40.

[3] Es bildet den Schluß im Venezianischen „Missale Romanum" vom Jahre 1512: „Domine Deus noster, pater omnipotens, lumen indeficiens, conditor omnium luminum, exaudi nos famulos tuos: et benedic hunc ignem qui tua sanctificatione atque benedictione consecretur: tu, qui illuminas omnem hominem venientem in hunc mundum, illumina tenebras cordis nostri et conscientias nostras igne tue charitatis: ut tuo lumine igniti, tuo lumine illuminati, expulsis a cordibus nostris peccatorum tenebris ad vitam te illustrante peruenire mereamur eternam. Per dominum nostrum Jesum".

[4] Es ist im „Missale Romanum" gedruckt und lautet in jener alten Ausgabe: „Domine Jesu Christe fili dei viui, benedic candelas istas supplicationibus nostris: infunde eis domine per virtutem sancte crucis benedictionem celestem qui eas ad

du dem Menschengeschlecht zum Vertreiben der Finsternis gegeben hast: solchen Segen mögen sie mit dem Zeichen des heiligen Kreuzes empfangen, auf daß von hier weichen und erschreckt fliehen die Fürsten der Finsternis mit allen ihren Dienern. Demgemäß fliehen unten an dem von Löwentatzen niedergehaltenen Sockel der Leuchter die Ungeheuer unter dem Einfluß des durch aufrechte Muscheln angedeuteten Segens. Darüber verbreitet sich als Hauptschmuck der Leuchter paradiesischer Segen in Sinnbildern: rings um das hoch aufragende Licht erscheinen unter Widderköpfen mit Girlanden Tiere und Früchte. Die Widder zeigen, nach Dante und seinem Ausleger Landino (was uns freilich längst fremd geworden ist), den günstigsten Stand des Himmelslichtes an. Denn Dante wurde zu paradiesischen Sphären emporgehoben, als die Sonne zur Zeit der Frühjahrsnachtgleiche im Zeichen des Widders stand. Da, sagt er:

Tritt sie mit besserm Lauf und besserm Sterne
Vereint hervor, und mehr nach eigner Weise
Gibt sie dem irdschen Wachs Gepräg und Fügung.
(Paradies 1, 40—42.)

Hierzu besagt die gelehrte Erklärung Landinos[1]: Wie die weltliche Sonne im Widder auf die irdischen Dinge am herrlichsten wirkt, so wird auch die himmlische Sonne, das ist Gott, der menschlichen Seele bei Betrachtung der Gottheit herrlichste Gnade einflößen; da erhebt sie sich mit besserem Laufe, d. h. mit glücklicherem Einflusse, und der bessere Stern ist der Widder, weil er die Erhöhung der Sonne

---

repellendas tenebras humano generi tribuisti: talemque benedictionem signaculo sancte crucis accipiant: ut quibuscunque locis accense siue posite fuerint discedant principes tenebrarum et contremiscant et fugiant pauidi cum omnibus ministris suis ab habitationibus illis: nec presumant amplius inquietare aut molestare seruientes tibi omnipotenti deo. Qui viuis et regnas etc. Amen."

[1] Landino sagt: „Finge adunque che el sole fusse in ariete chome habbiamo decto: perche chome el sole mondano in quello opera piu excellentemente nelle cose inferiori: chosi el sole celeste che e *[è]* epso *[esso]* Iddio excellentissima gratia infonde all anima humana quando la tira a contemplare sua diuinita. Sono molti che e quattro circuli allegoricamente pongono per le quattro virtu morali: et le tre croci per le tre theologiche. . . . Surge adunque da diuerse parti dell oriente: Ma «con miglior corso» i. *[id est]* con piu felice influentia surge dall equinoctio uernale oue sono e *[i]* circuli, et le croci gia decte: «Et con migliore stella»: et chiama el segno d' ariete stella ponendo una stella per tutte l' altre, che fanno quel segno et dice miglore perche chome habbiamo decto l' ariete e *[è]* la exaltatione del sole: o uero intese Venere la quale nel principio della seconda cantica pose ne pesci uicina al sole. «Et la mondana cera»: dice adunque che el sole quando surge coll ariete: et ha Venere congiunta seco: puo meglo con la sua influentia disporre la terra et glanimali a produr fructo." Dann folgt die Erklärung des Verses «Fatto havea di la mane et di qua sera», die auf Seite 70 von uns mitgeteilt ist.

ist: Dante sagt also, daß die Sonne, wenn sie im Widder aufgeht, besser geeignet ist, mit ihrem Einfluß Erde und Tiere Frucht hervorbringen zu lassen. So finden an den Leuchtern Widderköpfe, Tiere und Früchte sinnreiche, dem Weihgebete entsprechende Erklärung.[1] Als symbolische Tiere sind an dem einen Leuchter Adler und Pelikan ausgewählt. Der Adler vermag, nach derselben Stelle Dantes (Paradies 1, 48) und der zugehörigen Erklärung Landinos, allein in die Sonne zu blicken, hiermit das Sinnbild der Theologie, welche allein das göttliche Licht zu ertragen und somit Gott irrtumslos zu erkennen vermag.[2] Unser Pelikan ist Christus (Paradies 25, 113), der mit seinem eigenen Blute seine gestorbenen Jungen wieder auferweckt.[3] Entsprechend erscheinen am anderen, dem erneuerten Leuchter zwei Paare Greifen. Der Greif bezeichnet bei Dante, wie die Ausleger finden, wegen seiner göttlich-menschlichen Doppelnatur Christus[4] (Purgato-

[1] Bestätigt wird diese Deutung der Widderköpfe durch eine Inschrift, die man unter der Büste des Großherzogs Cosimo I. findet, wenn man die Kapelle, wie bisher üblich war, durch die Krypta der Fürstenkapelle verläßt, über dem Eingang zu dem Hause Piazza Madonna degli Aldobrandini Nr. 5. Die Büste erhebt sich über zwei als Sockel dienenden Widderköpfen mit der Inschrift: An. MDLXXIIII Exortus uti aetherius sol VIIII. Kal. Mai, d. h.: aufgegangen wie die himmlische Sonne am 23. April 1574. An diesem Tage wurde Cosimo I., zwei Tage nach seinem Tode, nach S. Lorenzo überführt (Agostino Lapini, „Diario Fiorentino dal 252 al 1596", herausgegeben von Corazzini, Florenz 1900, Seite 184). Der in der Inschrift gerühmte Vergleich des Verstorbenen mit der Sonne wird hier bildlich ausgedrückt durch seine Erhebung über Widder. Unter einer zweiten Büste des Großherzogs, auf die man trifft, wenn man den Seitenausgang der Kirche benutzt, über der Tür zu dem Hause Via del Canto dei Nelli Nr. 4, wird das als Konsole dienende ionische Kapitäl vorn geschmückt durch einen Widderkopf und darunter abgeschlossen durch drei mit je einem Kreuz belegte Muscheln, deren offene Seite nach oben, also zur Büste hingekehrt ist; auch für die Bedeutung der Muscheln ist diese Büste zu beachten, die leider keine erklärende Inschrift hat.

[2] Landino fährt fort, indem er den Vergleich mit dem Adler erklärt: „É l'aquila di si potenti occhi che sopra la faculta d'ogni animale affisa glocchi al sole ne uabbagla *[nè v' abbaglia]*. Il perche Beatrice e simile all aquila: perche sola di tutte le dottrine puo la christiana theologia sofferire e razzi *[i raggi]* del diuino sole: et guardare in dio prima luce et conoscerlo senza abbaglare. Questa medesima cagione fa che lo Euangelista Ioanni sia in figura d'aquila perche sopra glaltri descerne la diuinita."

[3] Landino erklärt Dantes Ausdruck „nostro Pellicano": „Et chiama Christo pellicano. Questo e *[è]* uno uccello in Egypto el quale col proprio sangue risucita e *[i]* morti figluoli. Dicono che e *[i]* figluoli del pellicano, poiche el padre gl'ha nutriti, insurgono contro allui, et epso *[esso]* difendendosi gl'uccide, et dipoi messo a pieta col beccho si ferisce et spargendo el sangue suo sopra quegli gli risucita."

[4] Landino sagt: „L'uccello gryphone el quale é di due nature. Imperoche le prime parti ha d'uccello et l'ultime di leone. Significa Christo el quale é di due nature, diuina et humana. Adunque la parte dell'uccello rapresenta la diuinita, et quella del leone l'humanita."

rium 29, 108), was allerdings hier, wo mehrere Greifen vorkommen, nicht gemeint sein kann. Aber diese den Dantisten bekannte Doppelnatur des Greifen kann hier den Menschen andeuten; dann wäre das Vorhandensein von Licht über dem einen, das Fehlen von Licht über dem anderen Greifenpaar als Betonung der beiden Naturen im Menschen, der göttlichen und der irdischen, aufzufassen.[1] Die prächtigen Früchte quellen an dem einen Leuchter über den Rand einer enghalsigen Urne, an dem anderen über den Rand eines engen Korbes hervor, wofür wieder Dante die Erklärung bietet, indem er daraus,

daß der erste Stolze,
Der Geschöpfe höchstes, weil auf Licht er
Nicht wollte warten, ungezeitigt hinfiel,

die Lehre zieht:

Denn draus erhellt, wie jegliche geringre
Natur ein eng Gefäß nur jenem Gut ist,
Das endlos selbst, sich mit sich selbst nur mißet.
(Paradies 19, 46—51.)

Landino erklärt dies so[2]: „Die Meinung ist, daß Gottes Weisheit unendlich über jedes Geschöpf hinausreicht", „jedes Geschöpf ist, weil es geringer als der Schöpfer ist, ein enges und ungenügendes Gefäß für jenes Gut, d. h. es ist nicht so weit, daß es in sich fassen könnte jenes Gut, das kein Ende hat, das heißt das unendliche Gut, weil es Gott ist", „wenn daher das Geschöpf ein kleineres Gefäß ist, so wird es wohl einen Teil der Macht Gottes, aber nicht die ganze, aufnehmen können". Daß dabei die guten Elemente auch auf böse treffen, die sie zu überwinden haben, wird durch die unter manchen der guten Tiere und dem Fruchtkorb erscheinenden Fratzen angedeutet, die jedoch im ganzen Schmuck nur eine bescheidene Stelle einnehmen,

[1] Unerklärt bleiben von den acht Seiten der Leuchter jetzt noch zwei: am Leuchter nahe der Nacht das Paar langhalsiger Vögel, die sich in das Bein zu beißen scheinen, und an dem erneuten nahe der Aurora das Paar Vögel, von denen der eine aufwärts, der andere abwärts sich bewegt. Auch für sie wird sich wohl im Meer Dantescher Anschauungen die Erklärung noch finden.

[2] „La sententia e *[è]* che la sua sapientia infinitamente excede ogni creatura. . . . Adunque e *[è]* manifesto che la creatura non puo uedere nel creatore ogni cosa. Et quinci appare che ogni minore natura, intendi naturata, cioe ogni creatura, perche é minore del creatore, é corto et insufficiente receptacolo a quel bene, i *[id est]* non é tanto capace che possa contenere in se quel bene che non ha fine. i. el bene infinito perche é Idio, et perche é infinito, misura se con se, perche lo 'nfinito non si puo misurare se non collo infinito. Et nessuna mente é infinita se non Idio. Se adunque la creatura é minore receptaculo, essa puo riceuere qualche parte della potentia di Dio, ma non tucta."

ihn nicht beherrschen, sondern beherrscht werden.[1] Nachdem somit der ausführliche Figurenschmuck der Leuchter sich erklärt hat, wird genügen, angesichts der Girlanden und des herrlichen Blattwerkes, das die hohen Leuchter umhüllt, nur kurz daran zu erinnern, daß sie nach Dante geeignet sind, den Beschauer in paradiesische Umgebung zu versetzen, ebenso wie die Muscheln, unter deren günstigem Einfluß die Ungeheuer entfliehen, den himmlischen Segen verbreiten.[2] Die Form dieser Leuchter und ihrer interessanten Einzelheiten ist nicht neu erfunden, sondern geht, dem Zug der Zeit entsprechend, auf antike Anregungen zurück; die Kenntnis alter Leuchter und der jetzt in den Uffizien aufgestellten reich geschmückten alten Grabaltäre hat dazu verholfen. Der schöne Sinn aber, der an ihrem Schmuck, im ganzen und im einzelnen, zum Ausdruck kommt, ist christlich wie der ganze übrige Schmuck der Kapelle und, wenn auch die Ausführung nicht von ihm selbst herrühren wird, Michelangelos würdig.

So zeigt sich also schließlich auch in der neuen Grabkapelle dieselbe sachgemäße Ausdehnung des gottesdienstlichen Gedankenkreises auf den religiösen Anschauungskreis Dantes, die in der alten Grabkapelle bereits überliefert war. Diese dichterisch-religiöse Empfindungsweise ist ein bemerkenswerter Zug in der Kultur des ganzen Zeitalters.

Wie sich aus unseren Ausführungen ergeben hat, ist der Sinn des ganzen Kapellenschmuckes das Sehnen des Menschen nach Licht, nach Ruhe und Licht, um deren Verleihung der Schöpfer aller Welt stets gebeten wird: sein göttliches Licht möge im Leben Dämmerung und Nacht von uns vertreiben, als Morgen und lichter Tag uns erscheinen und im Tode uns ewig bevorstehen. Dieser Sinn ist einfach und klar und einer Grabkapelle vorzüglich angemessen. Er schließt sich auch dem der älteren Grabkapelle, dem Lobe Gottes durch alle Welt, harmonisch an, so daß beide Kapellen einander ihrem geistigen Gehalt nach ebenso wie in ihrer Lage, Form und Bestimmung entsprechen.

4. Wahl des Themas.

Fragt man nun, wie sich die Wahl dieses ganzen Themas für die Grabkapelle erklärt, wie Michelangelo dazu gekommen sein mag, so wird man es sich so vorzustellen haben. In der Jugend, deren

[1] Ähnlicher Schmuck mit den engen Fruchtgefäßen findet sich auch am Juliusgrabmal in S. Pietro in Vincoli in Rom.

[2] Über die Bedeutung der Blätter im paradiesischen Garten ist Seite 44, über die der Muscheln Seite 25 zu vergleichen.

Haupteindrücke lebenslang in Wirkung bleiben, stand er als Mensch unter dem Einflusse Savonarolas und als Künstler unter dem der Lehre Albertis.[1] Savonarola ist ein hinreißender Mensch gewesen, und sein tragisches Ende hat seine Macht über die Gemüter seiner Anhänger noch verstärkt. Er hat die biblische Anschauung, die durch Tag und Nacht an Glück und Unglück erinnert, den Hörern und Lesern seiner Predigten, unter denen wir uns auch den jungen Michelangelo vorzustellen haben, eindringlich zum Bewußtsein gebracht. In denselben Jahren, da Michelangelo unter Savonarolas persönlichem Einfluß stand, hatte die Kunstlehre des verstorbenen Alberti Michelangelos Gestaltungskraft dazu angeregt, Leben und Tod, dann auch Erwachen und Vergehen, vorzüglich zur Darstellung zu bringen, was hierauf in ergiebigster Weise in der Sixtinischen Kapelle geschah. Als dann Michelangelo an die wichtige Aufgabe herantrat, an Grabdenkmälern seine Kunst über Leben und Tod sprechen zu lassen, fand er in der Feier für die Verstorbenen, in die er sich vertieft hatte, zwei Bilder vereinigt, die ihn ergriffen. Das eine Bild, von irdischen Fesseln und himmlischem Sieg, wollte er am Juliusdenkmal ausführen. Das andere, das Bild von irdischen Dämmernissen und himmlischem Licht, wünschte er dabei schon damals gemäß dem Gebete „Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen", mit zum Ausdruck zu bringen; ausführlich wollte er es schließlich in der Medici-Kapelle vor Augen führen. Von Natur dichterisch angelegt, von Savonarola noch besonders auf die Hymnen hingewiesen, wandte er sich dabei den entsprechenden Hymnen des Gottesdienstes zu, die dasselbe Thema, aus Dämmernis und Schlaf zum göttlichen Licht, besingen; ergänzend traten noch die verwandten, von Erschaffung des Lichts ausgehenden Schöpfungshymnen hinzu, die ihm besonders seit der Arbeit in der Sixtinischen Kapelle, wo er die Schöpfungsgeschichte malte, vertraut gewesen sein werden. Ganz naturgemäß schließt sich somit an die Gedankenkreise der Sixtinischen Kapelle und des Juliusgrabes derjenige der Medici-Kapelle: was in Michelangelos Innern Savonarola und Alberti vorbereitet hatten, wurde durch die Arbeit in der Sixtinischen Kapelle und am Juliusgrab weiter gefördert und kam nun, als eine neue passende Aufgabe an ihn herantrat, zum Ausdruck.

So trat in Michelangelos Phantasie neben das Bild von Fesseln und Sieg das gleichbedeutende Bild von Dämmernis und Licht. Beiden Bildern gab er in seinen Hauptwerken künstlerische Fassung, erst

[1] Das Verhältnis zu Alberti bildete unseren Ausgangspunkt auf Seite 2, das Auftreten Savonarolas wurde auf Seite 59 fg. und 70 behandelt.

ausführlicher, dann gedrängter. Wie früher dargelegt wurde[1], daß in der Medici-Kapelle in nur vier Statuen in formeller Hinsicht knapp zusammengefaßt ist, was in der Sixtinischen Kapelle in ganzen Bilderkreisen breit ausgeführt war — Erwachen, Leben, Vergehen, Tod oder Schlaf —, so ergibt sich jetzt bei einem weiteren Vergleich: was am Papstgrab in Reihen von Gruppen ausgesprochen werden sollte — die Fesselung vor dem Tod, der Sieg über den Tod —, erscheint im gleichen Sinne in den Medicigräbern wieder in denselben vier paarweise zusammengehörigen Statuen, als Nacht und Tag, als Abend und Morgen. Wenn man so die Umgebung Michelangelos und sein Wesen, wie es sich in seinen anderen ebenso großen Aufgaben ausspricht, ins Auge faßt, so erklärt sich also, wie er dazu gekommen ist, für die Medici-Kapelle gerade das vorliegende Thema sich auszuwählen. Als Grabschmuck ist nichts Schöneres denkbar als der dem Juliusgrabe und der Medici-Kapelle zugrunde gelegte Gedanke: „aus Fesseln zum Sieg und ewigen Licht", „durch Nacht zum Licht". Alle drei Hauptwerke Michelangelos: Juliusgrab, Sixtinische Kapelle und Medici-Kapelle, zeigen enge Verwandtschaft miteinander, sie sind Äußerungen tief innerlicher Arbeit eines ernsten, religiös tief ergriffenen Menschen.

Eine noch weitergreifende Betrachtung schließt sich an. Der religiöse Schmuck der Medici-Kapelle ist nicht nur mit Michelangelos anderen Hauptwerken verwandt, sondern zugleich auch mit anderen Hauptwerken der umgebenden Kunst: Hymnen oder Psalmen sowie andere Teile des Gottesdienstes sind auch sonst noch in ganz hervorragenden Kunstwerken der Renaissance verkörpert.[2] Der Sonntagsgottesdienst, vertreten durch die bekannten Lobpsalmen, die mit dem Tedeum und dem Ambrosianischen Hymnus auf den Herrn über Tag und Nacht eng verbunden sind, bildet das Thema für das herrliche Paar von Sängerkanzeln, das Luca della Robbia und Donatello für den Dom von Florenz schufen, und für Donatellos musizierende Engel in Padua. Ein schöner Hymnus auf Weihnachten, unter Bernhard von Clairvaux' Namen verbreitet, liegt dem schönen Bild- und Freskenschmuck zugrunde, den Cosimo Medici in seiner vielbewunderten

[1] Auf Seite 8.

[2] Die Hinweise für die im folgenden angeführten Kunstwerke in Florenz wurden auf Seite 24 fg. gegeben. Für Donatellos Engel in Padua (Ps. 150) sei auf Schubring, „Urbano da Cortona" (1903), Seite 62 fg. und desselben Verfassers „Donatello" (11. Band der „Klassiker der Kunst", 1907), Seite XLV hingewiesen, für die Sixtinische Kapelle auf Steinmanns Werk, Band I, Seite 583, und Spahn, „Michelangelo und die Sixtinische Kapelle", Berlin 1907.

Hauskapelle durch Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli ausführen ließ. Der Ostergottesdienst endlich bietet den Zusammenhang für die Fresken der Sixtinischen Kapelle, für Leben Christi, Schöpfung, Leben Mosis und Propheten. Die neuere Kunst ist seltsamerweise noch fast gar nicht nach dieser Seite hin betrachtet worden, obwohl es sachgemäß und wichtig wäre. Ihre Betrachtung zeigt, daß in der neueren Zeit so gut wie im Mittelalter die religiöse Kunst auf dem Gottesdienst beruht. Dies gilt für alle Zeiten und Völker. Die Medizeerkapelle Michelangelos bildet mit ihrem religiösen Grunde keine Ausnahme, sondern sie entspricht damit der allgemeinen Sitte.

Anhang.

I. Die Messe für die Verstorbenen.

Nachstehend sei mit Hervorhebung künstlerisch bedeutsamer Stellen ein Auszug aus der Messe für die Verstorbenen mitgeteilt, nach einem Druck aus Michelangelos Zeit („Missale Romanum", gedruckt Venetiis per Jacobum Pentium de Leucho 1512, Exemplar in der Bibliotheca Nazionale Centrale in Florenz), dem übrigens der heutige Gebrauch der katholischen Kirche noch fast Wort für Wort entspricht.

Missa in agenda pro mortuis.

Introitus: Requiem eternam dona eis domine: et lux perpetua luceat eis.

Psalmus: Te decet hymnus, Deus, in Syon: et tibi reddetur votum in Hierusalem: exaudi orationem meam: ad te omnis caro veniet.

Versus: Gloria non dicitur sed finito absolute repetitur: Requiem.

In die depositionis defuncti.

Oratio: Deus cui proprium est misereri semper et parcere: te supplices exoramus pro anima famuli tui N. quam de hoc seculo hodie migrare jussisti: ut non trades eam in manibus inimici: neque obliuiscaris in finem: sed jubeas eam a sanctis Angelis suscipi: et ad patriam paradisi perduci: ut quia in te sperauit et credidit: non penas eternas sustineat: sed gaudia sempiterna possideat: Per.

Epistola ad Corinthios 1, cap. 15: Fratres: Ecce mysterium vobis dico: Omnes quidem resurgemus: sed non omnes immutabimur. In momento: in ictu oculi: in nouissima tuba. Canet enim tuba: et mortui resurgent incorrupti et nos immutabimur. Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem, et mortale hoc induere immortalitatem. Cum autem mortale hoc induerit immortalitatem: tunc fiet sermo: qui

scriptus est: absorpta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua? ubi est mors stimulus tuus? Stimulus autem mortis: peccatum est: virtus vero peccati lex. Deo autem gratias qui dedit nobis victoriam: per Jesum Christum dominum nostrum:

Epistola ad Thessalonicenses 1, cap. 4: Fratres: Nolumus vos ignorare de dormientibus: vt non contristemini: sicut et ceteri: qui spem non habent. Si enim isto credimus: quod Jesus mortuus est et resurrexit: ita et deus eos qui dormierunt per Jesum adducet cum eo. Hoc enim vobis dicimus in verbo domini: quia nos qui viuimus qui residui sumus in aduentu domini: non preuenimus eos qui dormierunt. Quoniam ipse dominus in iussu et in voce archangeli: et in tuba (D)ei descendet de celo et mortui qui in Christo sunt resurgent primi. Deinde nos, qui viuimus qui relinquimur: simul rapiemur cum illis in nubibus[1] obuiam Christo in aera: et sic semper cum domino erimus. Itaque consolamini inuicem in verbisi stis.

Lectio libri Machabeorum 2, cap. 12. . . . (Vers 42—46).

Lectio libri Apocalypsis beati Joannis apostoli cap. 14. . . . (Vers 13).

Graduale: Requiem eternam dona eis domine: et lux perpetua luceat eis.

Versus (Psalm 111): In memoria eterna erit iustus: ab auditione mala non timebit.

Tractus: Absolue domine animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.

Versus: Et gratia tua illis succurrente: mereantur euadere iudicium vltionis.

Versus: Et lucis eterne beatudine perfrui.

Sequentia:

Dies ire dies illa:
soluet seculum in fauilla:
teste(m) Davit cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus:
quando iudex est venturus:
cuncta stricte discussurus.
Tuba mirum sparget sonum:
per sepulchra regionum:
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura:
cum resurget creatura:
iudicanti responsura:

Liber scriptus proferetur:
in quo totum continetur:
vnde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum censebit:
quicquid latet apparebit:
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus:
quem patronum rogaturus:
dum vix iustus sit securus?
Rex tremende maiestatis:
qui saluandos saluas gratis:
salua me fons pietatis.

[1] Druckfehler manibus.

Recordare Jesu pie:
quod sum causa tue vie:
ne me perdas illa die.
Querens me sedisti lassus:
redemisti cruce passus:
tantus labor non sit cassus.
Iuste iudex vltionis:
donum fac remissionis.
ante diem rationis.
Ingemisco tanquam reus:
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce deus:
Qui Mariam absoluisti:
et latronem exaudisti:
mihi quoque spem dedisti.
Preces mee non sunt digne:
sed tu bone fac benigne:
ne perenni cremer igne.
Inter oues locum presta:
et ab hedis me sequestra:
statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis:
flammis acribus addictis:
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acliuis:
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.
Lachrymosa dies illa:
qua resurget ex fauilla
Iudicandus homo reus:
huic ergo parce deus.
Pie Jesu domine: dona eis requiem.
Amen.

Secundum Joannem cap. 11. In illo tempore: Dixit Martha ... enthaltend die Worte: Ego sum resurrectio et vita. Qui credit in me etiam si mortuus fuerit viuet. ... (Vers 21—27).

Secundum Joannem cap. 6: In illo tempore: Dixit Iesus discipulis suis ... in nouissimo die.

Secundum Joannem cap. 5: In illo tempore ... iudicii.

Secundum Joannem cap. 5: In illo tempore: Dixit Iesus discipulis suis et turbis iudeorum: Ego sum panis viuus ... nouissimo die.

Offertorium: Domine Jesu Christe rex glorie libera animas omnium fidelium defunctorum de penis inferni et de profundo lacu: libera eas de ore leonis: ne absorbeat eas tartarus: ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrae promisisti et semini eius.

Versus: Hostias et preces ...

Secreta: Propitiare quesumus ...

Communio: Lux eterna luceat eis domine. Cum sanctis tuis in eternum quia pius es.

Versus: Requiem eternam dona eis domine: et lux perpetua luceat eis. Cum.

Postcommunio: Presta quesumus omnipotens deus: vt anima famuli tui. N. qui hodie de hoc seculo migrauit: his sacrificiis purgata et a peccatis expedita indulgentiam pariter et vitam capiat sempiternam. Per.

Missa in die tertio et septimo vel trigesimo depositionis defuncti.

Oratio: Quesumus domine: anime famuli tui cuius depositionis diem tertium: septimum: vel trigesimum commemoramus: sanctorum atque electorum tuorum largire digneris consortium: et rorem misericordie tue perennem infundas. Per dominum. . . .

Missa pro defuncto episcopo.

Oratio: Da nobis domine: vt animam famuli tui episcopi quam de seculi eduxisti laborioso certamine: sanctorum tuorum cetui tribuas esse consortem. Per. . . .

Missa pro defunctis episcopis seu sacerdotibus.

Oratio: Deus qui inter apostolicos sacerdotes: famulos tuos pontificali seu sacerdotali fecisti dignitate vigere: presta quesumus vt eorum quoque perpetuo aggregentur consortio. Per.

Secreta: Suscipe domine quesumus pro animabus famulorum tuorum pontificum seu sacerdotum: quas offerimus hostias: vt quibus in hoc seculo pontificale seu sacerdotale donasti meritum: in celesti regno: sanctorum tuorum iubeas coniungi consortio. Per. . . .

Missa pro vno defuncto.

Oratio: Inclina domine aurem tuam ad preces nostras: quibus misericordiam tuam supplices deprecamur: vt animam famuli tui: quam de hec seculo migrare iussisti: in pacis ac lucis regione constituas et sanctorum tuorum iubeas esse consortem. Per. . . .

Postcommunio: Absolue quesumus domine animam famuli tue ab omni vinculo delictorum: vt in resurrectionis gloria: inter sanctos et electos tuos resuscitatus respiret. Per. . . .

Missa pro his qui in cymiterio requiescunt.

Oratio: Deus cuius miseratione anime fidelium requiescunt: famulis et famulabus tuis omnibus hic et vbique in Christo quiescentibus da propitius veniam peccatorum vt a cunctis reatibus absoluti: tecum sine fine letentur. Per. . . .

Secreta: Pro animabus famulorum famularumque tuarum: et omnium catholicorum hic et vbique in Christo dormientium: hostiam domine suscipe benignus oblatam: vt hoc sacrificio singulari: vinculis horrende mortis exute: vitam mereantur eternam. Per. . . .

Postcommunio: Deus fidelium lumen animarum: adesto supplicationibus nostris: et da famulis et famulabus tuis quorum corpora hic et vbique in Christo requiescunt refrigerii sedem: quietis beatitudinem: et luminis claritatem. Per. . . .

Missa in anniuersario.

Oratio: Deus indulgentiarum domine: da animabus famulorum famularumque tuarum: quorum anniuersarium depositionis diem commemoramus: refrigerij sedem quietis beatitudinem: et luminis claritatem. Per. . . .

Missa pro omnibus defunctis.

Oratio: Omnipotens sempiterne deus: cui nunquam sine spe misericordie supplicatur propitiare animabus famulorum famularumque tuarum: vt qui de hac vita in tui nominis confessione decesserunt: sanctorum tuorum numero facias aggregari. Per dominum. . . .

Postcommunio: Presta quesumus omnipotens deus: vt animas famulorum famularumque tuarum ab angelis lucis susceptas: in preparata habitacula deduci facias beatorum. Per. . . .

Missa pluralis pro defunctis.

Oratio: Propitiare quesumus domine animabus famulorum famularumque tuarum misericordia sempiterna: vt mortalitatis nexibus expeditas: lux eas eterna possideat. Per. . . .

Postcommunio: Deus vita viuentium: spes morientium: salus omnium in te sperantium: presta propitius: vt anime famulorum famularumque tuarum: a nostre mortalitatis tenebris absolute: beata Maria semper virgine intercedente in perpetua cum sanctis tuis luce letentur. Per. . . .

Alia missa vt supra.

Oratio: Deus cui proprium est misereri semper et parcere: propitiare animabus famulorum famularumque tuarum et omnia eorum peccata dimitte: vt mortalitatis vinculis absolute: transire mereantur ad vitam. Per. . . .

Diese feierlichen Gebete geben dem Juliusgrab (Abbildung 6) tiefen Ausdruck: „Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen“ — die Engel nehmen ihn in Empfang und betten ihn zur ewigen Ruhe, es sind Engel des Lichts — der Tod wird überwunden durch den Sieg, es ist die Befreiung von den Fesseln der Sünden, den Fesseln des Todes, den Fesseln der Sterblichkeit — es erscheinen die Zeugen des Weltgerichts David und die Sibylle — es erfolgt die Aufnahme in die Gemeinschaft der Heiligen — „ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen“.

Auch für Michelangelos Grabkapelle der Medici liegen hierin die Grundgedanken: das Sehnen nach ewigem Licht, das in den

Tageszeiten Morgen und Tag Ausdruck gefunden hat, und das Sehnen nach ewiger Ruhe, das in schlafenden Gestalten (s. Seite 78) zum Ausdruck hatte kommen sollen. Als Gegensatz zum himmlischen Licht sind in einem Gebet die Dämmernisse der Sterblichkeit angedeutet; stärker betont ist der Gegensatz in dem einen Lesestück des zugehörigen Morgengottesdienstes (Hiob 17, 11) mit den Worten: „Meine Tage sind vergangen, meine Gedanken sind zerstreut, die mein Herz quälten: Nacht haben sie verkehrt in Tag, und wieder nach Dämmernissen hoffe ich auf Licht."

II. Eine Predigt Savonarolas.

Mit der hier abgedruckten Predigt, deren Bedeutung bereits hervorgehoben worden ist (s. S. 13, 59), begann Savonarola eine Folge von Predigten im Dom zu Florenz, die nach dem Urteil seines Biographen Pasquale Villari[1] seine Gedanken nach allen Seiten hin am vollständigsten wiedergeben, hinsichtlich der Lehre, der Moral und der politischen Freiheit. Ihrer Wichtigkeit entsprechend sind sie von Henry Thode bei der Zurückführung der echt christlichen Lebensweise Michelangelos auf Savonarolas Ermahnungen mehrfach als Zeugnis angerufen worden.[2] Michelangelo stand im 19. Lebensjahre, als sie im Advent 1493 gehalten wurden.[3] Sie schließen sich an den 72. Psalm „Wie gut ist der Gott Israels" an, verbreiten sich aber dabei, wie die folgende erste Predigt zeigt, die nur die Überschrift und den ersten Vers behandelt, über weite Gebiete. Sie müssen von starker

[1] Pasquale Villari, „La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi", nuova edizione, seconda impressione (Firenze 1898), vol. I., pag. 200.

[2] Erst während des Druckes bin ich darauf aufmerksam geworden, daß Henry Thode die Bedeutung Savonarolas für die Schöpfungen Michelangelos im dritten Band seines Werkes über „Michelangelo und das Ende der Renaissance" darzulegen beabsichtigt (nach Band II, Berlin 1903, Seite 294); die Wichtigkeit der Predigt, die ich hier abdrucke, wird ihm demnach seit Jahren bekannt sein.

[3] Diese Zeitangabe, Advent 1493, wird allerdings scheinbar in Zweifel gestellt durch Savonarolas Aussage: von 1491 bis 1494 habe er alle Advents- und Fastenzeiten, mit Ausnahme einer, die er in Bologna war, über die Genesis gepredigt (P. Villari ed E. Casanova, „Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola, Firenze 1898, pag. 31 Anm. 1 und 355). Aber die vorliegende Folge über Psalm 72 paßt auch in einen mehrjährigen Zyklus über die Genesis hinein. Denn tatsächlich handelt ein Teil von ihr über die Genesis: die erste und die neunte Predigt erinnern an Kain und Abel, also an Kapitel 4, während die achte Predigt auf Kapitel 3, Vers 17, zurückgreift; die elfte bis fünfzehnte behandeln dann ausführlich Kapitel 4 und 5, und die letzte erwähnt Kapitel 6. Diese Predigtfolge gehört also zu dem von Savonarola erwähnten mehrjährigen Zyklus von Genesis-Predigten. Die Zeitangabe auf dem Titel wird hierdurch bestätigt.

Wirkung gewesen sein. Savonarola hat sie auf Wunsch nachträglich niedergeschrieben, in lateinischer Sprache, sie sind dann wieder ins Italienische zurück übersetzt und so im Jahre 1528 von Fra Girolamo Giannotti herausgegeben worden. Die hier mitgeteilte ist für Michelangelo außerordentlich interessant gewesen: sie stellt als Typus des Christen David hin (Seite 14 und 103) und führt bei den Betrachtungen über das Endziel des menschlichen Lebens die beiden symbolischen Bilder vor Augen, die beim Tode jedes Katholiken in der vorstehend mitgeteilten Messe in Worte gefaßt werden: das Bild von der Gefangenschaft des Menschen und das vom himmlischen Licht.

Das Bild von der Gefangenschaft des Menschen hier auf Erden, das mit dem erlösenden Siege bald darauf von Michelangelo dem Entwurfe zum Juliusgrabe zugrunde gelegt wurde, ist biblisch.[1] Savonarola entnimmt es hier einem Psalm (Seite 99). Mit den Psalmen ist es in den Gottesdienst eingedrungen, namentlich in die Messe für die Verstorbenen. Bei ergreifenden Beerdigungen haben Savonarola und Michelangelo es sich eingeprägt, nicht bei Plato, gegen den Savonarola seine Hörer einnahm.[2]

Das verwandte Bild von Licht und Finsternis, das auf Michelangelo ebenfalls starken Eindruck gemacht hat, so daß er mit ihm die Grabkapelle der Medici erfüllte, wird in dieser Predigt von Savonarola mehrmals gebraucht, einmal mit moralischer Auslegung von Tag und Nacht. Wie dieses Bild neben jenem anderen in den Feiern für die Verstorbenen herrscht, ist bereits dargelegt worden (Seite 93 fg.), ebenso, wie gern es von anderen Zeitgenossen angewendet wurde (Seite 69 fg.).

Savonarola beginnt die Predigt damit, die Philosophie für unzulänglich zu erklären, und kommt am Schluß (Seite 111) nochmals auf diese seine Grundanschauung zurück. Man sieht daraus, wie die Florentiner zur Zeit des jungen Michelangelo bei den ernsten Betrachtungen über den Tod vom Platonismus hinweg zu kirchlichen Quellen gewiesen wurden.

Die ganze Predigt ist ein interessantes Aktenstück für Michelangelo und seine Zeit. Sie lautet:

---

[1] Darüber gibt die Bibel-Concordanz („Sacrorum Bibliorum Vulgatae editiones concordantiae") ausführlich Auskunft, unter den Stichworten „captivitas", „carcer", „vinculum".

[2] Auf die Ähnlichkeit mit der Auffassung Platos machte Ollendorff in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1897/98, Seite 277 u. fg. aufmerksam. Dabei sei an das früher erwähnte Zeugnis Augustins (s. o. Seite 58) erinnert.

Predica prima della fine dell' hvomo.

„QVAM BONus Israel Deus his qui recto sunt corde" etc.[1] Perche gli è naturalissimo all'huomo cercare l'ultimo fine della vita humana, pertanto infra gli altri studii, ne' quali gli huomini d'ingegno eccellentissimi hanno sudato, massimamente sono stati solleciti circa questo: di trouare l'ultimo fine dell'huomo. Ma li primi philosophi come piu rozzi et grossolani non potendo leuare l'intelletto loro alle cose spirituali et inuisibili, dissono la beatitudine dell'huomo consistere ne' beni corporali. Onde alcuni di loro la posono nelle ricchezze. Alcuni negli honori et nella gloria. Alcuni altri nelle dignita, molti etiamdio nelli piaceri del corpo, come sono gli atti venerei, mangiare, bere, et altri piaceri sensuali. Gli altri philosophi dipoi come piu perspicaci d'intellecto, posono la beatitudine ne' beni dell'anima et nella parte intellettiua. Et dato che diuersi philosophi habbino detto diuerse cose circa tale materia, non dimanco gli eccellentisimi fra loro, Platone et Aristotile, dissono la beatitudine consistere nella contemplatione delle cose diuine. Ma perche a tale contemplatione pochissimi o quasi niuno puo peruenire, per molte cose che essa beatitudine richiede, et nell'anima et fuori d'essa anima, perche la richiede la uirtu morale, et li beni exteriori, quanto è sufficiente alla quiete, et perche la felicita è bene et fine vltimo, al quale tutta la spetie humana è ordinata, di qui è, che appareua difficile porre tal felicita essere in questa vita presente, si perche molti et quasi infiniti huomini sono, i quali, o per rozzezza d'ingegno, non essendo atti et idonei a contemplare, o per le occupationi della republica, et del gouerno domestico et familiare (sanza le quali occupationi non puo fare la uita humana et sociale) non possano dare opera a tale contemplatione, si anchora perche dato che alcuni potessino a quella peruenire, non pero se none in longo tempo, dopo molte scienze acquistate, per la qual cosa molti et quasi tutti gli huomini, massimamente li fanciulli, le donne, et li contadini, sarebbono esclusi, sanza loro colpa et difetto, dalla loro propria felicita[2]: Il che pare inconueniente, cum sit che tutti gli huomini, quanto alla consecutione del'ultimo fine, siano equali per essere d'una medesima spetie. Ma perche dell'altra vita i philosophi non poteuano

[1] Psalm 72, 1.

[2] Savonarola tritt hier in Gegensatz zu der von uns auf Seite 59 mitgeteilten Auffassung Platos (Phaedon, Kapitel 62), daß die größte Seligkeit den Philosophen vorbehalten sei. Die hier ausgesprochenen grundlegenden Betrachtungen wiederholt Savonarola im „Trionfo della croce", Lib. I, cap. 11—13, den er 1497 herausgab (Ausgabe lateinisch und italienisch von P. Lodovico Ferretti, Siena 1899, Seite VII—X).

affermare niente di certo, di qui è che ellino non parlarono ne scripsero alcuna cosa di quella, come fu Aristotile. Et se pure ne scrissero qualche cosa, non dimanco, perche quello che egli diceuano non lo poteuano efficacemente prouare, colla medesima facilita si riprouaua, colla quale eglino tal cosa affirmauano. Di qui è che li philosophi etiamdio eccellentissimi circa a questo rimasero molto angustiati et dubbii. Et da questo precedette anchora che eglino incorsero nella dubitatone del'immortalita dell'anima: perche per la operatione dell'intelletto non poteuano negare quella essere immortale. Et dall'altra parte, perche ell'era forma del corpo corruttibile, pareua che la fussi mortale. Et pero di tal materia i philosophi diuersamente hanno parlato. Et tra gli altri, Aristotile del'immortalita dell'anima tanto scuramente ha parlato, che insino al tempo presente i suoi espositori non s'accordano. Da questo anchora egli precedette, che uennero in dubitatione, se nel mondo era alcuna certa prouidenza. Perche considerando che tutte l'altre spetie delle cose inanimate et irrationabili tendeuano ordinatamente et per li debiti mezzi alli loro fini, et quasi sempre conseguiuano quello che a loro era ottimo, Cioe il fine, et per lo contrario l'huomo, cioe la spetie humana quasi in tutti i sua suppositi, ne al suo fine per li debiti mezzi tendeua, ne a quello peruenіua, dissono che Dio non hauea alcuna prouidenza dell'huomo, perche diceano infra se medisimi discorrendo: Ecco li cieli nel corso et moti loro non errano mai. Similmente l'altre nature inferiori quasi sempre conseguiscono il loro fine. Essendo adunque cosi, diceuano che tale creature non hauieno ragione ne potieno discorrere, è necessario dire che elle siano rette et dirizzate da qualche intelligenza che non erri. Ma dell'huomo che diremo? Certamente di lui non pare che sia alcuna prouidenza: massimamente che noi ueggiamo gli huomini giusti et retti essere oppressi, et gli impii regnare sopra loro. Se Dio adunque hauessi dell'huomo prouidenza, bisognerebbe dire o che e'fusse ingiusto o imprudente, non distribuendo bene ai buoni et male ai cattiui. Et da questo cascaueno in molti errori. Alchuni diceano ogni cosa reggersi et gouernarsi a caso, et tutte le cose in questo mondo et tutti gli effecti di questo mondo atribuiuano al fato cioe alla dispositione delle stelle, alla quale era sottoposto ciascuna creatura di questo mondo. Et pero quando nasceua qualche effetto in questo mondo, era per dispositione fatale, che cosi le stelle di necessita inclinauano. Quando l'huomo operaua piu in vn modo che in un altro o bene o male, era secondo costoro, perche erano concetti et nati sotto tali constellationi et non poteano operare altrimenti. Et cosi come l'apostolo dice, costoro si inuanirono nelle cogitationi loro:

„Dicentes enim se esse sapientes, stulti facti sunt.“[1] Adunque, fratelli in Christo, ringratiamo Dio che ci ha fatti nascere in questo tempo et tra christiani, et non nel tempo loro, et nella loro generatione. Ringratiamolo, dico, ch'essendo noi nelle palpabili tenebre ci ha illuminati, intanto, che insino alle donniciuole et fanciulli chiaramente hora intendono quello che loro nelli studii nutriti dalla infantia insino alla vecchiaia non poterono intendere. Impero che horamai tutti sanno, la beatitudine dell' huomo non essere in questa vita, se non inchoatiue, ma nel' altra, cioe nella uisione di Dio, si come è scritto: „Hec est uita eterna, ut uideant uerum Deum, et quem misisti Jesum Christum.“[2] Ogni uno sa anchora et confessa apertamente, l'anima dell'huomo essere immortale, et Dio hauere singulare prouidenza dell'huomo, per il quale non solo è incarnato, ma etiamdio a uoluto morire in croce per quello. Et benche paia li giusti et sancti huomini in questa uita essere oppressi et angustiati, non dimanco tanta è la felicita alloro promessa et a quelli preparata, che dicono con l'apostolo: „Non sunt condigne passiones huius temporis ad futuram gloriam, que reuelabitur in nobis.“[3] Ma a che fine io habbia detto et fatto questo discorso, state a udire et intenderete.

Tutti adunque li christiani in questo concordano: che il fine dell'huomo è la uisione di Dio chiara et aperta, et che l'anima è immortale, et che Dio ha prouidenza dell'huomo. Et dato che i buoni in questo mondo habbino male, et li cattiui bene, di questo non ci debbiamo marauigliare: perche i beni temporali et etiandio alcuni beni spirituali, come è scienza et alcune altre uirtu naturali o uero anchora le gratie gratis date sono beni communi a buoni et a cattiui, ma non cosi la gratia gratum faciens, la charita et altre uirtu che da essa procedano. Quando adunque a christiani è opposto et detto in che modo ha Dio prouidenza degli huomini, cum sit che noi ueggiamo tutto'l dì i giusti essere in grandissime tribulationi, et gli impii et peccatori in questo mondo prosperare et essere allegri. Tutti i ueri christiani si uolgano all'altra uita et dicono, che essendo il tempo della uita presente brieue, et la gloria che noi aspettiamo di là infinita, Iddio permette li santi elli[4] eletti suoi essere di qua tribulati o perche e' sieno piu purgati da peccati, et non habbino a purgargli dila, o perche gli stieno piu bassi et piu humili et non si leuino in superbia, o per dare loro maggior premio et maggior gloria

[1] Epistola b. Pauli ad Romanos 1, 22.
[2] Evangelium secundum Joannem, 17, 3.
[3] Epistola ad Romanos, 8, 18.
[4] alli ist Druckfehler.

dilà. Et per questa risposta gli huomini christiani sono rimasti in questa opinione, che in questa uita i santi habbino male et i cattiui bene, per la quale opinione molti non bene radicati nella uita christiana si sono ritratti dal ben fare. Benche questa risposta non sia da essere reprobata, nondimanco per leuar uia l'opinione degli huomini che solamente considerano le cose exteriori debba essere supplita et dichiarata, accioche gli imperfetti non cosi facilmente lascino il far bene per uedere i buoni di qua hauer male, et i cattiui bene. Perche il bene che hanno li cattiui di qua, et il male che hanno li buoni è secondo l'appariscenza, et non secondo la essistenza et uerita. Anzi Idio anchora in questa uita in uerita fa bene a buoni et male a cattiui. Et accio che questo meglio s'intenda introduchiamo l'autorita della sacra scrittura cioe il psalmo Lxxii „Quam bonus Israel deus". Et mettiamo un poco innanzi agli occhi nostri il crudele spectaculo insino dal principio del mondo, cioe Caino che occise Abel suo fratello.[1] Nel quale spettaculo uoglio che consideriamo tutti gli reprobi in Caino essere prosperati et regnare sopra li giusti, et tutti li giusti in Abel essere afflicti da gli iniqui. Venga dunque a questo spettacolo tutto il mondo, cioe tutti gli huomini, i quali voglio che diuidiamo in dua parti, cioe nelli buoni et nelli cattiui. I buoni voglio che diuidiamo in tre parti: Perfecti, Proficienti, et Imperfecti. Mettiamo adunque i cattiui dalla parte d'aquilone, quia „ab aquilone pandetur omne malum".[2] Nella parte orientale pongiamo i perfetti, i quali sempre sono col sole della giustitia, del quale è scripto in Zaccheria: „Oriens est nomen eius."[3] Nella parte poi australe collochiamo li proficienti, i quali cominciano gia a liquefarsi dall'austro vento calido, cioe dall'amore di Dio, che è calidissimo et risolue il cuore humano in lagrime di compuntione et di dolcezza. In questo modo desideraua il propheta Dauid di liquefarsi dicendo: „Conuerte Domine captiuitatem nostram sicut torrens in austro"[4], cioe, signore conuertisci et risolui la cattiuita nostra, cioe noi che sotto il diauolo siamo tenuti prigioni: o vero, quelli che in questo mondo sono anchora cattiui et prigioni, ligati et sottoposti a molte miserie et tribulationi: risolui gli dico come il torrente si risolue in acqua quando soffia l'austro che è vento caldo. Allhora la neue, et li torrenti congelati si struggono et risoluonsi in acqua, et le acque velocissimamente corrano. Cosi, Signore, i cuori nostri sono

[1] Liber Genesis, cap. 4. Hiermit knüpft Savonarola wahrscheinlich an das Ende der vorigen Predigtfolge an (s. Seite 94, Anm. 3).
[2] Prophetia Jeremiae 1, 14.
[3] Prophetia Zacharia 6, 12.
[4] Psalm 125, 4.

congelati mediante il peccato, ma manda il uento australe calidissimo cioe lo spirito santo, il quale col suo amore liquefara la ghiaccia del cuor nostro, anzi esso cuore nostro congelato si risoluera in lagrime di compuntione et di dolcezza: et cosi correranno con festinatione alla patria superna. Nella parte occidentale collochiamo gl'imperfecti che facilmente caggiono, et a loro etiam spesso tramonta il sole della giustitia et muore, inquanto essi per il peccato mortale perdono Christo che e sole della giustitia: De' quali è scritto, quod „ad tempus credunt et in tempore tentationis recedunt".[1] Che credi tu adunque che habbino a dire costoro vedendo Cayn et tutti gl'impii perseguitare et amazzare Abel et tutti i giusti? Gl'impii dallo aquilone bestemmiano et dicono: „In effetto non è Dio in cielo, et se vi è, non ha prouidenza degli huomini. Morto il corpo, morta l'anima. Dila non se ha hauere ne bene ne male. Diamoci di qua piacere et buon tempo." Gl'imperfetti dall'occidente mormorano facilmente, et che dicono? (et) che, come noi cominciamo a viuere bene, ogni male viene sopra di noi, et pare che Dio fauorisca gl'impii, et li giusti et quelli che lo seruono affligge et perseguita. Et cosi si scandalezzano et tornano indrieto al vomito de' peccati et dicono: „Da poi che Dio fa bene a chi fa male, facciamo adunque anchora noi male, acio che noi habbiamo bene". I proficienti dalla parte australe vedendo come Dio in questo mondo tratta li giusti et li cattiui, stanno ammirati. Non pero si scandalezzano, ma vorrebbono sapere di questo la causa dicendo con Ghieremia al duodecimo capitolo: „Iustus quidem es tu domine, si disputem tecum. Quare uia impiorum prosperatur? bene est omnibus qui preuaricantur et inique agunt, plantasti eos, et radicem miserunt, proficiunt et faciunt fructum, prope es tu ori eorum et longe a renibus eorum."[2] Si marauigliaua Ghieremia che teneua la persona di tutti li proficienti, et sappiendo che Dio era giusto, et che dallui non poteua procedere cosa ingiusta et iniqua, si misse a uoler disputare con Dio, ma non con superbia et presuntione, come li reprobi, ma con humilita domanda a Dio la causa, pero dice: „Io parlero cose giuste a te, et non temerariamente." „Donde procede", dice, „signore, che gl'impii prosperano in questo mondo et hanno bene? Gli hanno gran signorie, et potentie, et sono ricchi di case, di possessioni, di danari, et sono sani, et hanno abondanza di figluoli, li traffichi loro et le faccende loro uanno innanzi." Li perfetti dalla parte orientale ne si scandalezano, ne si marauigliano di questo, ma si rallegrano d'essere del numero di quelli che sono tribulati, et essortano gli altri, et dicono: „Beatus uir, qui suffert tentationem, quoniam,

[1] Evangelium secundum Lucam 8, 13.
[2] Prophetia Jeremiae 12, 2.

cum probatus fuerit, accipiet coronam uite, quam repromisit Deus etc."[1] Et nel numero di questi perfetti, ne ponghiamo uno che ha nome Asaph, al quale è intitulato il salmo preposto inanzi in principio. Questo Asaph ne uiene in mezo et propone la quistione, et fa tre cose. Primo oppone all'una et all'altra parte. Secondo determina la quistione. Tertio, risponde alle obiectioni. State adunque attenti, dilettissimi, perche questa questione è utile a tutti: Agl'impii è utile, perche ascoltando o eglino si conuertiranno alla uerita o almanco resteranno confusi et conuinti et non haranno ardire di bestemmiare cosi apertamente Idio. Agl'imperfetti sara utile, perche cognoscendo loro la uerita della cosa, cesseranno dal mormorare et non lasceranno il bene cominciato. A' proficienti sara utile, perche si confermeranno piu nel buono proposito, et con piu feruore et allegrezza opereranno il bene, et non si marauiglieranno come prima. A' perfetti sara utile, perche ne pigleranno gran consolatione potendo con questa ragione insegnare ad altri: Ognuno adunque stia attento a udire le parole di Dio.

Perche gli è scritto: quod „iota unum aut unus apex non preteribit a lege donec omnia fiant"[2], Cioe che un minimo iota et una minima lettera non caschera della legge del signore, che non si adempia. Pero non è da lasciare in dietro la dichiaratione del titolo del salmo: perche il titulo è come una chiaue che ci apre, et dacci intelligentia al manco in generale de'misterii et della intentione del salmo, o per dir meglio del'autore principale d'esso salmo, benche sia necessario sempre hauere la chiaue di Dauid, que „aperit, et nemo claudit, Claudit, et nemo aperit".[3] Questa è Christo Giesu, al quale bisogna sempre picchiare colla oratione. Et pero uoi douete aiutarmi con l' oratione: et pregare Dio che m' illumini quello che io habbia a dire. Et se noi faremo questo, Io mi confido che Christo Giesu „aperiet nobis sensum, ut intelligamus scripturas eius".[4] Impero che lui dice „petite et dabitur uobis".[5] Questa è adumque la chiaue che apre ogni cosa et è generale. Ma questa chiaue generale, cioe Christo Giesu, ci da alchune chiaui particulari, accioche possiamo aprire, et entrare dentro ne' sensi della scrittura. Et una di queste chiaui particulari è il titolo del salmo, ilquale è questo: „DEFECERVNT hymni Dauid Filii Iesse, psalmus Asaph."[6] Chi fusse Dauid, nessuno di uoi, credo, sia che dubiti. Ma chi fusse Asaph non

[1] Epistola b. Jacobi, 1, 12.
[2] Evangelium secundum Matthaeum, 5, 18.
[3] Apocolypsis b. Joannis apostoli, 3, 7.
[4] Evangelium secnndum Lucam, 24, 45: „aperuit illis" etc.
[5] Evangelium secundum Matthaeum, 7, 7, secundum Lucam, 11, 9.
[6] In alten Bibeln Überschrift von Psalm 72, in der Vulgata großenteils Schluß des vorhergehenden Psalms.

cosi tutti sanno, ma solo quelli che hanno in pratica la scrittura. Asaph fu principe di coloro che al tempo di Dauid cantauono i salmi nel conspetto del signore. Et alcuni dicono che questo Asaph fu propheta, et compositore de salmi, massime di quelli che sono intitolati del nome suo. Et di questa opinione fu san Girolamo. Ma santo Agostino tiene l' opposito, perche uuole che tutti li salmi siano stati composti da Dauid, ma si bene essere intitolati a diuersi huomini, per qualche misterio. Onde egli dice che da Asaph furono ben cantati li salmi di Dauid, ma non gia dallui composti. Ma perche non appartiene a noi interporsi tra si grandi huomini, et in fatto la uerita di questa cosa non si puo determinare, non hauendo l' autorita della scrittura: per tanto questa questione la commetteremo a Dio. Massimamente che ne' libri canonici delle scritture Diuine importa poco sapere chi l'a scritte, basta che tutte sono dallo spirito santo. Egli è stato il principale auttore che ha dettato i propheti, et li santi sono stati la penna et lo strumento. Onde quando tu uedi qualche bella scrittura, tu non cerchi ne domandi della penna che l'a scritta, ma dello scrittore. Cosi qui non dobbiamo superfluamente uoler intendere chi ha scritto questo salmo, qual sia stata la penna, ma dello spirito santo che l' ha dettato et ha mosso la lingua del propheta a parlare. Idio adunque è quello che parla in questo salmo, et pero si debbono inuestigare diligentemente tutte le parole. Se li philosophi del nostro tempo uanno tanto sottilmente inuestigando le parole de Aristotile che fu huomo, et poteua errare, et in fatto erro in molte cose, et se i legisti tanto assottigliano le parole della leggie per uenire al senso et all'intentione dello autore: Quanto piu dobbiamo noi inuestigare diligentissimamente le parole di Dio che è somma uerita et non puo errare. L' intentione dell' autore facilmente si caua del titulo del salmo quando è bene inteso. Et per questa cagione Esdra antepose il titolo a' salmi. Asaph adunque è interpetrato sinagoga, cioe congregatione. Questo salmo adunque è della congregatione, non pero de ogni congregatione, perche come disopra è detto, Asaph in questo luogo parla, accioche tutti intendino la uerita della questione proposta. Ilche non se appartien fare se non alli perfetti Christiani, per la qual cosa questa sinagoga è la congregatione de' perfetti, la qual noi collocchiamo nella parte orientale. Et Nota un punto che nessun salmo è intitolato per lo nome di Dauid aggiuntoui il padre suo Iesse eccetto questo. Et per tanto circa questo occorrono due dubitationi. La prima per che cagione questo solo salmo è cosi intitolato. Secondo perche dice nel titolo „Filii Iesse" et non „filii Isai". Peroche il padre di Dauid era chiamato nell' uno et nell' altro modo, et la scrittura piu frequente-

mente lo chiama nelli altri luoghi figluolo di Isai. Perche dice adunque qui figluolo di Iesse? A queste due dubitationi una risposta satisfara. Dauid in questo luogo significa ciascheduno Christiano, perche gli e interpetrato „pulcher aspectu“ et „manu fortis“, bello d'aspetto et forte di mano.[1] Il popolo Christiano è diuiso in dua parti, ne' perfetti, i quali sono forti di mano et belli d'aspetto perche loro operano gagliardamente et hanno una conscienza nitida et bella, et in quelli che sono imperfetti, i quali se bene sono belli di conscienza, mediante la gratia, non pero anchora sono forti di mano a operare gagliardamente, a tollerare le persecutioni, et difendere gli altri dallo incorso et demonio meridiano. Onde qualche uolta ne' salmi questo nome Dauid si pone per li perfetti Christiani, qualche uolta per gli imperfetti, secondo le due interpetrationi di tale nome. E anchora da sapere che come il padre di Dauid era nominato di dua nomi, cosi il popolo fedele si puo nominare di dua nomi spiritualmente, perche tutto il popolo è padre di ciascuno fedele, o sia perfetto o imperfetto, come la chiesa è matre di ciascun Christiano. Il popolo adunque fedele quanto a perfetti si puo nominare Isai: il quale è interpetrato „salus Domini“, perche i perfetti Christiani non solamente se, ma gli altri anchora mediante la predicatione et li buoni consigli et ottimi essempli perducono alla salute eterna. Ma quanto agl' imperfetti, il popolo Christiano si puo nominare Iesse che è interpetrato „Incendium“, perche gl'imperfetti anchora estuano di diuersi desiderii carnali. Perche adunque questo salmo fu composto dallo spirito santo per riuocare gl'imperfetti, et confirmare i proficienti, pero Dauid in questo luogo è posto per ciascun fedele anchora imperfetto, et pero dice il titolo „Figluolo di Iesse“, perche tale anchora sente gl'incendii della carne et della libidine, et delli altri uitii. Onde non potendo sopportare le tribulationi mormora. Et di qui è che nel titolo prefato dice: „Defecerunt hymni Dauid filii Iesse“, cioe sono mancati gli hymni et cantici di Dauid figluolo di Iesse. Quasi che uoglia dire: questi tali imperfetti Christiani cominciando a uiuer bene et a seruire a Dio cominciorono etiandio a essere tribulati, ne è da marauigliarsi, quia bene uiuere est bene facere et mala pati et sic perseuerare usque in finem. Ma loro non sapendo la causa che chi fa bene è tribulato et non potendo sopportare cominciano a mormorare, conciosia che innanzi che euenisse la tribulatione cantassemo a Dio laude et iubilassemo nelle consolationi

[1] Die zugrunde liegende Bibelstelle und eine ähnliche Stelle aus einer der letzten Predigten Savonarolas sind auf Seite 14, Anm. 1, und 16 angeführt.

spirituali, ma soprauenendo le tribulationi „defecerunt hymni Dauid". Cioe cominciorono a mancare gli hymni et laude solite di Dauid, cioe del fedele imperfetto figliuolo di Iesse. Cioe sottoposto anchora agl'incendii delle concupiscentie. „Hymnus autem est laus Dei cum cantico", Hymno è un modo di laudare Dio col cantico, cioe con essultatione. „Quia canticum est exultatio mentis habita de eternis". Cantico non è altro che una essultatione di mente delle cose eterne: i perfetti adunque non mancono nelle tribulationi, ma sempre piu laudano Idio, et in quelle si gloriano, imitando l' Apostolo Pagolo, il quale scriuendo alli Romani si gloriaua non solo per la speranza che egli hauea di conseguire la gloria de'figliuoli di Dio, ma nelle tribulationi. Onde diceua: „Non solum autem, scilicet gloriamur in spe glorie filiuorum Dei, sed et gloriamur in tribulationibus, scientes quod tribulatio patientiam operatur, patientia autem probationem, probatio uero spem, spes autem non confunditur, quia caritas Dei diffusa est in cordibus nostris per spiritum santum qui datus est nobis."[1] I perfetti adunque si gloriano nelle tribulationi, le tribulationi sono materia et occasione d' acquistare la patientia, dalla quale procede poi la probatione, perche cosi come l' oro et l' argento si prouano nel fuoco, cosi l' uomo giusto nel cammino della tribulatione, si proua, dico, perche non mancando in esse tribulationi dal bene cominciato è manifesto che lui ama piu i beni eterni che i temporali. La probatione genera la speranza di uita eterna, secondo che è scritto: „Beatus uir, qui suffert tentationem, quoniam cum probatus fuerit accipiet coronam uite, quam repromisit deus diligentibus se."[2] Et questa speranza de' perfetti, causata dalla perfetta patientia et probatione, non gli confonde, ma certamente gli conforta et da certezza di conseguire la gloria, per la quale in questo mondo tollerano diuerse tribulationi. Il parlar nostro adunque ouero il parlar di Asaph, cioe de' perfetti, si distendera agli imperfetti. Ma innanzi che Asaph parli, uoglio che prima intendiate le conditioni de' perfetti et imperfetti.

L'huomo perfetto è descritto dall'apostolo nella seconda epistola a' Corynthi al quarto capitolo: „Sed licet is qui foris est noster homo corrumpatur, tamen is qui intus est renouatur de die in diem"[3], cioe se bene l'huomo nostro esteriore, cioe il corpo con tutta l'anima sensitiua si corrompe nelle tribulationi, ne' digiuni, abstinentie et uigilie, niente di manco l'huomo interiore che è la ragione et la mente munita della speranza del futuro premio, ogni dì si uiene piu a renouare: perche

[1] Epistola ad Romanos, 5, 2.
[2] Bereits vorher angeführt.
[3] Epistola b. Pauli II. ad Corinthios, 4, 16.

mediante le tribulationi esteriori et etiam interiori con patientia tollerate si purifica et mondifica l'anima, deponendo la uetusta del peccato et assummendo la renouatione della giustitia. Nelle parole adunque precedente san Pagolo dimostra, l'huomo perfetto essere quello il quale depostagi la uetusta del peccato, dentro si è renouato nel'interiore huomo. In modo che questo tale è pieno di lume diuino, et tanto absorto nell'amore superno, che si sente tirare suspeso a Dio, et quantunque la carne et l'esteriore huomo manchi et indeboliscasi, non dimanco diuenta piu gagliardo dentro et continuamente piu si rinnoua nel'interiore huomo. Et questo huomo cosi perfetto non teme le tribulationi, ma dice quello che seguita l'Apostolo nel medisimo capitolo: „Id enim quod in presenti est momentaneum et leue tribulationis nostre, supra modum, in sublimitate, eternum glorie pondus operatur in nobis, non contemplantibus nobis que uidentur, sed que non uidentur, que enim uidentur temporalia sunt, que autem non uidentur eterna".[1] Dice san Pagolo in persona de' perfetti: quello poco che noi sopportiamo di tribulatione nella presente uita, breue et leggieri, sopra modo nel futuro stato sublime opera in noi uno eterno peso di gloria. Nota bene ciascuna parola. L'huomo perfetto considera cinque cose circa le tribulationi che lo fanno forte et constante a sopportare: Primo considera che le tribulationi sono piccole, et pero dice „Id", cioe questo poco. Secondo considera che gli è necessario a ciascuno in qualunque stato si sia in questa uita patire tribulationi, onde dice „Quod in presenti", cioe nella presente uita, nella quale noi siamo nati alle fatiche. Tertio considera che le sono breue, onde dice „Momentaneum". Quarto, che le sono leggieri perche quello che è modico, alle uolte è molto graue, come è un poco di piombo, et pero non li basto hauer detto delle tribulationi che le sono piccole, che e' sottogiunse „leue" cioe leggieri. Quinto, che le tribulationi di necessita bisogna che punghino, come i tribuli che da ogni parte pungono. Cosi piglia che tribulatione tu vuoi, se l'è tribulatione, la ti punge, ma non amazza. Onde quanto a questo dice „Tribulationis nostre". Per l'opposito poi, circa la consolatione della speranza che lui ha della futura gloria, considera cinque altre cose. Primo: che questa gloria è grande, et sopra la capacita humana, pero dice: „supra modum". Secondo: che questa gloria è fuor della presente uita sopra il cielo, doue si mostra che la non puo mancare, come manca la gloria di questo mondo. Onde dice „In sublimitate", cioe nello stato sublime et superno. Tertio: che l'è eterna, et pero dice „Eternum". Quarto:

[1] Daselbst, Vers 17 und 18.

che l'è pretiosa, et uehementissimamente tira l'affetto dell'huomo a se, onde dice „Pondus", perche le cose pretiose noi le ponderiamo, et le cose ponderose tirano giu et aggrauano coloro che le portano. Cosi la gloria celeste si dice essere ponderosa, non pero come i corpi, ma perche la tira a se l'affetto humano, in modo che l'è tanta, che a pena si possa sopportare et tollerare. Onde se la mano del signore non conseruassi i beati, et se non dessi loro la gloria secondo la capacita loro, non potrebbono sopportare. Dico se Dio si diffondessi tutto in loro. Pero è scritto: „Qui scrutator est maiestatis opprimetur a gloria."[1] Cioe chi vuol temerariamente scrutare, pigliare, et intendere tutta la gloria di Dio, cioe piu che non è capace, sara oppresso et anicchilato da essa gloria. Quinto: che l'è una chiara notitia di Dio et dolce all'anima del beato, et pero dice „Gloria". L'huomo adunque santo et perfetto, posto nella tribulatione, quando lui pone a riscontro della tribulatione la gloria eterna, non solo la sopporta, ma rallegrasi in quella: perche quando e'considera ch'ella è sopra la capacita humana, iudica la tribulatione essere piccola; similmente quando e'pone a riscontro il luogo, doue lui è al luogo del cielo empireo doue lui ha a ire, volentieri sopporta nella presente vita. Quia „militia est uita hominis super terram"[2]: et considera che tal uita penosa ha hauer fine qualche uolta, et finalmente verra poi quella sublime vita angelica. Item considerando la gloria essere eterna, stima ogni cosa di questo mondo quantunque longa essere momentanea. Di poi pensando quella gloria superna empiere tutto il desiderio humano, ogni graue tribulatione stima leggieri. Vltimo: considerando la chiara, aperta et manifesta notitia di Dio, stima niente le tribulationi quantunque le punghino. L'huomo adunque perfetto, il quale mediante il lume della gratia et l'affetto della carita è eleuato alle cose eterne, dice: queste tribulationi sono molto piccole et leggieri. „Contemplantibus nobis que non uidentur" etc. etc., in effetto l'huomo perfetto dice continuamente coll'Apostolo: „Non sunt condigne passiones huius temporis" etc.[3] Ma il christiano buono, che è imperfetto, è come el continente. Il continente è molto differente dal casto perche il casto ha gia sottoposto la carne allo spirito in modo che poco o quasi niente li repugna. Ma il continente sente anchora la carne fortemente combattere contro allo spirito, ma colla ragione non consente, ma supera la carne. Cosi l'huomo buono imperfetto et quello che gia ha cominciato a uiuere bene, non vuole in alcun modo offendere Idio, pure e'combatte con

[1] Liber Proverbiorum 25, 27.
[2] Liber Job, 7, 1.
[3] Epistola ad Romanos, 8, 18.

praui desiderii et da ogni parte sente la concupiscenza insurgere, benche e' non consenta massime nel peccato mortale. L'imperfetto anchora è quello che non ha anchora fermi et stabiliti gli habiti delle uirtu gratuite, ne è anchora assuefatto al bene. Et accio che questo meglio l'intendiate, lo mosterreno[1] per una figura.

NEL libro de' giudici[2] è scritto di Aioth che gli era ambidester, perche gl'usaua la sinistra come la destra et la destra come la sinistra, in modo che l'una et l'altra mano usaua per la destra. Et questo significa il perfetto christiano. Doue tu debbi notare che si puo fare una distintione quadrimembre. Perche alcuni christiani sono ambidestri: D'uno de' quali è scritto per tutti li altri: „In die mandauit Dominus misericordiam suam et nocte canticum eius."[3] Cio è nel giorno Idio ha comandato la sua misericordia, et nella notte il cantico. Il christiano uero et perfetto appetisce solamente le cose spirituali, cosi nelle prosperita come nell'aduersita. Onde perche a quelli che amano Dio tutte le cose gli cooperano in bene. L'huomo perfetto nella prosperita non si eleua, et nell'aduersita non ua per terra, ma sempre usa la destra, et nella prosperita laudando Idio et nell'auersita cantandoli et rigrantiandolo. Pero dice „In die" cio è Nella prosperita[4] ha comandato Dio che si laudi la sua misericordia, „et notte", Cio è nel tempo dell'aduersita, se gli canti il cantico suo. Suo dico, che allui si conuiene ringratiarlo in ogni tempo, secondo che è scritto: „Benedicam Dominum in omni tempore, semper laus eius in ore meo."[5] Vedi adunque che l'huomo perfetto è Ambidestro[6], perche la destra et la sinistra usa ugualmente, cio è le prosperita et aduersita usa a laude di Dio et salute dell'anima sua, et del prossimo. Et nota diligentemente le parole, et segna i misterii: che egli è molto piu cantare il cantico di Dio che laudare la misericordia, perche come di sopra è detto: Cantico è una essultatione di mente delle cose eterne

[1] = mostreremo.

[2] Liber Judicum, 3, 15.

[3] Psalm 41, 9.

[4] Ähnlich sagt Savonarola am Schluß dieser Predigtfolge in der 24. Predigt, die überschrieben ist „Dell'ultimo fine che è Christo Giesu benedetto": „«Tuus est dies, et tua est nox» (Psalm 73, 16). Il dì significa la clarita della beatitudine celeste, la notte significa lo inferno. Dice adunque «Tuus est dies», cioè: la clarita della beatitudine, laquale tu largisci a tuoi eletti, è tua, perche tu la possedi in somma perfettione, anzi sei esso dì, et essa clarita, et essa beatitudine, et per mera tua misericordia ne fai partecipi i tuoi eletti; et tuo è anchora lo inferno, perche gli è in tua potesta di darlo a chi tu vuoi, et non lo vuoi dare, se non a chi lo merita."

[5] Psalm 33, 2.

[6] Als „perfetto cristiano" wurde soeben David bezeichnet, der deshalb nun auch von Michelangelo als Doppelrechtser betrachtet wurde (vgl. Seite 14 fg.).

che prorumpe in uoce di laude. Adunque il christiano perfetto nelle cose prospere lauda la misericordia, quando non alli meriti sua, ma alla Diuina misericordia attribuisce i doni riceuuti. Ma nelle cose aduerse egli essulta dentro nella mente per la speranza delle cose eterne, in tanto che prorumpe in uoce di fuora, non potendo contenere la letitia di dentro. Et cosi come dice Giob: questi perfetti „nottem uerterunt in Diem“[1] cio è la notte hanno conuertito in dì, cio è: le aduersita stimano prosperita, et la prosperita del mondo hanno per aduersita, et la causa, perche questo faccino, sottogiugne: Quia „post tenebras spero lucem“, cioè doppo le aduersita di questo mondo, sperano la luce eterna et la uita beata. Questi sono adunque Ambidestri, et perfetti christiani. Alcuni christiani sono ambisinistri, i quali usano come la sinistra l'una et l'altra mano, uuol dire adunque che hanno la virtu dell'una et l'altra mano debole, perche costoro et nella prosperita et nell'aduersita fanno de' peccati. Et cosi come a quelli che amano Dio ogni cosa coopera loro in bene, cosi a costoro ogni cosa coopera in male. Gli Ambidestri sono simili alle pecchie le quali ogni cosa conuertano in dolcezza di mele. Gli ambisinistri sono simili a gli aspidi che ogni cosa conuertano in ueleno. De' quali si uerifica il detto del cantico di Moyse[2]: „De uinea sodomorum vinea eorum et de suburbanis gomorre: uua eorum uua fellis et botrus amarissimus: fel draconum uinum eorum et uenenum aspidum insanabile.“ La uigna di costoro, dice, è discesa dalla uigna de soddomiti et de borghi uicini a gomorra, vuol dire che costoro sono diuentati uigna saluatica et non fanno frutto se non labrusca, et pero non sono uigna del signore: la uua loro è uua di fiele et botro amarissimo: il uino loro è come fiele di dragone et come ueleno insanabile di aspidi. Et finalmente vuol dire che l'anima di costoro che si puo chiamar vigna, conuerte tutto l'humore della terra, cioe cosi le cose prospere come le aduerse, in amaritudine di peccato. Alcuni quanto all'apparenza paiono Ambidestri, ma in uerita sono Ambisinistri, et questi sono gli hypocriti et li tiepidi che non hanno dentro carita di Dio ne humilita, ma confidonsi in certe loro opere esteriori et cerimonie. Et tali nè nelle prosperita, nè nelle aduersita seguitano i beni spirituali, ma hanno sempre l'occhio alle cose terrene et alla propria gloria. De' quali dice il Signore „Vos estis qui iustificatis uos coram hominibus, Deus autem nouit corda uestra, quia, quod hominibus

[1] Liber Job, 17, 12.
[2] Liber Deuteronomii 32, 32.

altum est, abhominabile est ante Dominum."[1] Costoro cercano sempre di parer buoni et giustificarsi appresso gli huomini. Ma Dio vede i cuori loro, perche quello che è alto appresso gli huomini et sublime, appresso Dio è abhominabile: I tepidi per certe loro cerimonie esteriori et certe loro deuotioni estrinseche paiono santi et uenerabili et di grande autorita et a Dio molto grati, ma appresso Dio sono abhominabili et non li puo patire, pero disse Christo nell'apocalipse: „utinam frigidus aut calidus esses, sed quia tepidus es, incipiam te euomere ex ore meo".[2] Alcuni sono che usano la destra, et la sinistra per la sinistra: i quali nelle prosperita laudano Dio, et nelle aduersita mancano. Ma se per la destra noi pigliamo li beni spirituali, cioe la gratia, la carita, la humilita, et le altre virtu, et per la sinistra la priuatione di questi beni spirituali, in questo modo diciamo che secondo la uerita non si puo dire che uno habbi la destra et la sinistra insieme, ma tutti o ambidestri sono, o ambisinistri: perche o gli hanno le predette uirtu o mancano da quelle, et al tutto ne sono priuati, et qui non si da mezzo alcuno. Colui adunque che ha queste uirtu, se lui opera feruentemente, secondo quelle è ambidestro: perche la destra et la sinistra di questo secolo, cioe la prosperita et l'aduersita, usa per la destra, cioe ad augumento delle uirtu, et a merito di uita eterna. Colui che è priuato di queste uirtu, è ambisinistro. Pero la destra et la sinistra di questo mondo, cioe la prosperita et l'aduersita, usa per la sinistra, quando lui è nelle cose prospere, et nelle aduerse opera iniquamente. Ma nota che non tutti gli ambidestri sono uguali in uirtu d'operare: Impero che alcuni gia perfettamente usano la sinistra come la destra, de' quali habbiamo detto di sopra. Alcuni imperfettamente la usano, et di questi alcuni hanno cominciato a usare la sinistra per la destra, perche le tribulationi le usano bene et conuertono in loro utilita, nientedimanco patiscono anchora difficulta, et con fatica le sopportano, et questi sono gli incipienti. Altri sono proficienti che hanno miglior habito et meglio sono assuefatti. Et medesimamente diciamo degli ambisinistri: perche alcuni di loro sono perfetti ambisinistri, perche nelle prosperita prouocano Dio contra di se per la loro gran superbia, et nell'aduersita bestemmiano Dio. Alcuni sono mediocri. Altri etiam manco maligni, i quali nelle prosperita non laudano Dio et nell'aduersita sono impatienti.

In questo discorso che habbiamo fatto adunque puoi bene cognoscere gli huomini perfetti, proficienti et imperfetti: perche i perfetti

[1] Evangelium secundum Lucam, 16, 15.
[2] Apocalypsis b. Joannis 3, 15, 16.

si rallegrano nelle tribulationi in modo che la sinistra loro non è di minor uirtu che la destra, cioe non si portano manco bene nelle aduersita che nelle prosperita. Li Proficienti ne perfettamente si rallegrano ne perfettamente si contristano, in modo che la sinistra non e anchora di tanta uirtu quanto la destra. Cioe che nelle aduersita non operano cosi perfettamente come nelle prosperita et dolcezze spirituali. Gl'imperfetti se bene non si rallegrano, pure sopportano patientemente, in modo che la sinistra loro anchora e debole, dato che habbi qualche virtu della destra. I perfecti anchora nelle prosperita niente si muouano dal suo stato della mente, ne si leuano in superbia, ma piu presto si contristano, dolendosi di essere impediti et rimossi dalla contemplatione delle cose diuine. I proficienti mediocremente si rallegrano, benche si sforzino porre la mano destra et dirizzare ogni cosa a Dio. Gl'imperfetti facilmente, mediante la uanita del secolo, si ritraggono dalla loro prima intentione et proposito. Et se essi non sono forti et cauti, spesso reuocandosi et faccendosi forza facilmente rouinano. Et per questo non volse l'Apostolo che in uescouo et prelato si eleggessi uno nephito, cioe nouizo nella uita spirituale et incipiente, accio che leuandose in superbia non cadesse nel laccio del diauolo.

Fatti adunque questi discorsi stiamo a udire il nostro Asaph che vuole parlare et proporre la quistione et soluerla: Vdiamolo, dico, utilmente, et non solo per intendere, ma etiandio per operare quelle cose che si dicano.

In tutte le dispute come etiandio in tutte le scienze, bisogna presupporre alcuni principii notissimi per ueri, nelli quali conuenghino i disputanti. Altrimenti se a ognuno fussi lecito ad libitum negare cio che esso uolessi, non si potrebbe mai redarguire et conuincere alcuno, mai si peruerrebbe al fine della disputa, mai si uerrebbe a resolutione alcuna, ne cosa alcuna se imparerebbe. Di qui è che i philosophi dicono „contra negantes principia non est disputandum“: chi niega i primi principii, con questo non si debba disputare. Onde il nostro Asaph come buono disputatore, innanzi che e' venga agli argumenti, presuppone Dio essere buono, et questo pensa che tutti gliel habbino a concedere come cosa manifesta, onde dice: „QVAM bonus Israel Deus his qui recto sunt corde?“[1] Quanto è buono Dio di Isdrael: buono dico a quelli che sono retti di cuori. In questo modo Iob disputando colli amici presupponeua qualche cosa che da tutti si concedeua essere

[1] Anfang von Psalm 72, über den diese Folge von Predigten handelt, deshalb auch schon an den Anfang der Predigt gestellt.

vera, cioe che Dio fusse buono et giusto, et che esso hauesse prouidenza dell' uniuerso, et massime della humana spetie. Di qui tra loro adunque veniua la controuersia, perche presupposito questo concedendo[1] gli amici di Iob, Dio in questa vita punire i cattiui et remunerare i buoni, condennauono Iob per giustificare Dio, perche se secondo loro Iob flagellato era giusto, ne seguiua che Dio fusse ingiusto, o che esso non hauesse prouidenza dell' huomo. Cum sit adunque che tutti in questo conuenissino che Dio fusse giusto et hauesse prouidenza degli huomini, seguitaua secondo loro che Iob fusse ingiusto per il presupposito fatto. Iob per el medesimo presupposito prouaua Idio in questa vita flagellare i giusti, perche consideraua l'altra vita, per la inconsideratione et ignoranza della quale non solo gli amici di Iob ma etiandio li eccellentissimi philosophi rimasono in grande angustia, come noi dicemmo nel principio. Impero che entrando gli huomini in questa sphera et macchina mundiale, et non sappiendo ne lo introito ne lo exito, cio è non sappiendo per qual uia l'anima nostra uenisse nel corpo, perche non credeuano la creatione, ne sappiendo a che luogo ella uada quando l'escie del corpo, incorsono in uarie fantasie et opinioni. Volendo adunque noi disputare se Dio fa male ai buoni et bene ai cattiui in questa vita, come dicono e uulgari et gli imperfetti, presupponiamo prima che Dio è buono. Questo credo che nessuno di uoi lo neghera. Domanda tutti i circonstanti se Dio e buono. Diranno i perfetti: „Bonum est quod trahit appetitum", Buona è quella cosa che tira l'appetito, perche l'appetito non si lascia tirare se non dal bene: sed sic est che il nostro affetto in modo è tirato da Dio che noi ci dimentichiamo di noi medesimi, et non ci curiamo niente di questa vita sensitiua, anzi uolentieri et con feruore la esponiamo alli digiuni, alle abstinenze, et diuerse mortificationi, per il quale etiam sommo bene disprezziamo li tormenti et li cruciati et finalmente la morte: seguita che'l sia buono. Dall' altra parte responderanno i proficienti: „Certamente buono è il nostro Dio, il quale dello sterco de' peccati ci ha tratti alle sante uirtu, et quantunque ogni dì pecchiamo, non pero s'adira con esso noi". Il medesimo diranno gli imperfetti, perche dicono: „essendo noi separati da Dio, erauamo peccatori, ciechi, et ignoranti: subito che noi ci conuertimo allui siamo fatti buoni, et mondi dal peccato". Ma gli impii che diranno? negherann' eglino pero Dio essere buono, il quale con misericordia gli aspetta, da loro molti beneficii, et chiama gli del continuo alla uera uita? Certamente nol possono dire ne negare. Tutti adunque confessano Dio essere buono: „Confitemini

[1] concredendo in der Ausgabe von 1528 ist Druckfehler.

Domino quoniam bonus, quoniam in seculum misericordia eius. Dicat nunc Israel quoniam bonus quoniam in seculum misericordia eius. Dicat nunc domus Aaron quoniam bonus quoniam in seculum misericordia eius. Dicant nunc qui timent Dominum: quoniam in seculum misericordia eius."[1]

Ma perche l'hora è tarda, faremo fine, et domani, aiutandoci le nostre orationi, enterremo nella proposta disputatione.

III. Ambrosianische Hymnen.

Zur Einführung in die Medici-Kapelle und auch zur Erkenntnis ihres Zusammenhanges mit der Sixtinischen Kapelle dienen die folgenden Ambrosianischen Hymnen, deren Wichtigkeit auf den Seiten 64 und 71 dargelegt wurde.

1) Die Hymnen auf den Tag und Aurora lauten:

Auf den Tag:

In dominicis ad laudes tempore hyemali.

Aeterne rerum conditor,
Noctem diemque qui regis,
Et temporum das tempora,
Ut alleves fastidium.

Praeco diei jam sonat
Noctis profundae pervigil,
Nocturna lux viantibus,
A nocte noctem segregans.

Hoc excitatus Lucifer
Solvit polum caligine,
Hoc omnis errorum chorus
Viam nocendi deserit.

Hoc nauta vires colligit,
Pontique mitescunt freta,
Hoc ipse, petra Ecclesiae
Canente, culpam diluit.

Surgamus ergo strenue,
Gallus jacentes excitat,
Et somnolentos increpat,
Gallus negantes arguit.

Gallo canente, spes redit,
Aegris salus refunditur,
Mucro latronis conditur,
Lapsis fides revertitur.

Jesu, labantes respice
Et nos videndo corrige;
Si respicis, lapsus cadunt,
Fletuque culpa solvitur.

Tu lux refulge sensibus,
Mentisque somnum discute,
Te nostra vox primum sonet,
Et vota solvamus tibi.

[1] Anfang von Psalm 117.

Auf Aurora:

Ad laudes feriae II.

Splendor paternae gloriae,
De luce lucem proferens,
Lux lucis et fons luminis,
Diem dies illuminans.

Verusque sol illabere,
Micans nitore perpeti,
Jubarque sancti Spiritus
Infunde nostris sensibus.

Votis vocemus et Patrem,
Patrem perennis gloriae,
Patrem potentis gratiae,
Culpam releget lubricam.

Informet actus strenuos,
Dentes retundat invidi,
Casus secundet asperos,
Donet gerendi gratiam.

Mentem gubernet et regat,
Casto fideli corpore,
Fides calore ferveat,
Fraudis venena nesciat.

Christusque nobis sit cibus,
Potusque noster sit fides;
Laeti bibamus sobriam
Ebrietatem Spiritus.

Laetus dies hic transeat,
Pudor sit ut diluculum,
Fides velut meridies,
Crepusculum mens nesciat.

Aurora cursus provehit,
Aurora totus prodeat
In Patre totus Filius
Et totus in Verbo Pater.

2) Die Hymnen auf die Schöpfung lauten:

Hexaemeron sive de opere creationis:

In dominica ad vesperas.

Lucis creator optime,
Lucem dierum proferens,
Primordiis lucis novae
Mundi parans originem;

Qui mane junctum vesperi
Diem vocari praecipis;
Tetrum chaos illabitur,
Audi preces cum fletibus.

Ne mens gravata crimine
Vitae sit exul munere,
Dum nil perenne cogitat,
Seseque culpis illigat.

Coelorum pulset intimum,
Vitale tollat praemium,
Vitemus omne noxium,
Purgemus omne pessimum.

Dies Secunda.

Immense coeli conditor,
Qui, mixta ne confunderent,
Aquae fluenta dividens
Coelum dedisti limitem,

Firmans locum coelestibus
Simulque terrae rivulis,
Ut unda flammas temperet,
Terrae solum ne dissipent.

Infunde nunc, piissime,
Donum perennis gratiae,
Fraudis novae ne casibus
Nos error atterat vetus.

Lucem fides inveniat,
Sic luminis jubar ferat;
Haec vana cuncta terreat,
Hanc falsa nulla comprimat.

Dies Tertia.

Telluris ingens conditor,
Mundi solum qui eruens,
Pulsis aquae molestiis
Terram dedisti immobilem:

Ut germen aptum proferens,
Fulvis decora floribus,
Fecunda fructu sisteret,
Pastumque gratum redderet.

Mentis perustae vulnera
Munda virore gratiae,
Ut facta fletu diluat
Motusque pravos atterat.

Jussis tuis obtemperet,
Nullis malis approximet,
Bonis repleri gaudeat
Et mortis ictum nesciat.

Dies Quarta.

Coeli Deus sanctissime,
Qui lucidum centrum poli
Candore pingis igneo,
Augens decoro lumine.

Quarto die qui flammeam
Solis rotam constituens,
Lunae ministras ordinem,
Vagosque cursus siderum:

Ut noctibus vel lumini
Diremptionis terminum,
Primordiis et mensium
Signum dares notissimum.

Illumina cor hominum,
Absterge sordes mentium,
Resolve culpae vinculum,
Everte moles criminum.

Dies Quinta.

Magnae Deus potentiae,
Qui ex aquis ortum genus
Partim remittis gurgiti,
Partim levas in aera.

Demersa lymphis imprimens,
Subvecta coelis irrogans;
Ut stirpe ab una prodita
Diversa rapiant loca.

Largire cunctis servulis,
Quos mundat unda sanguinis,
Nescire lapsus criminum
Nec ferre mortis taedium.

Ut culpa nullum deprimat,
Nullum levet jactantia,
Elisa mens ne concidat,
Elata mens ne corruat.

Dies Sexta.

Plasmator hominis Deus,
Qui cuncta solus ordinans
Humum jubes producere
Reptantis et ferae genus.

Qui magna rerum corpora,
Dictu jubentis vivida,
Ut serviant per ordinem,
Subdens dedisti homini.

Repelle a servis tuis
Quicquid per immunditiam
Aut moribus se suggerit
Aut actibus se interserit.

Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera,
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Register.

(Eingeklammerte Zahlen beziehen sich auf die Anmerkungen der betreffenden Seiten.)

Abraham 36. 46. 91.
Adler als Sinnbild 42. 48. 83.
Alberti, Leon Battista 1—7. 9. 10. 86.
Alexander VI. 17.
Ambrosius 30. (31). 33. 39. 43. 64. 70. 87.
Aristoteles 59—61. 96.
Athen, Parthenon 56.
Augustinus 43. 58. (95).

Bandinelli 18.
Benedikt, Sanct 46. 47.
Benozzo Gozzoli 24. 88.
Berlin, Königl. Museen:
  Kaiser-Friedrich-Museum (25).
  Kupferstich-Kabinet (20).
Bernhard von Clairvaux 25. 87.
Bertoldo 6.
Botticelli (47).
Brunelleschi 24.

Condivi 55. 56.
Cosma und Damiano 5. 34. 35.

Dante 13. 25. 39. 40. 42—51. 53. 54. 70. 79—85.
Diamant als Sinnbild 29. 43.
Donatello 18. 19. 24. 34. 35. 38. 39. 43. 49. 63. 87.
Doni, Angelo und Maddalena 5.
Dresden, Sixtinische Madonna 74.
Dürer 28.

Eiche als Sinnbild 47. 48.

Falke als Sinnbild 42. 43. 48.
Fische als Sinnbild 42. 43.
Flammen als Sinnbild 30. 31.
Florenz:
  Häuser:
    Palazzo Medici 24. 47. 88.
    Häuser bei S. Lorenzo (83).
  Kirchen:
    SS. Annunziata (25).
    S. Croce, Cap. Pazzi 27. 28.
    Dom 13. 16. 39. 63. 87. 94.
    S. Lorenzo:
      Gründung 33.
      Sakristei 24—51. 65. 81. 85.
      neue Grabkapelle der Medici 25. 52 fg. 93.
        Leuchter 79—85.
        Herzöge 10. 52—57.
        Madonna 9. 10. 52. 54. 56. 57. 73—76. 79.
        Tageszeiten 8. 10. 11. 52. 54—58. 63—70. 73. 76. 78—80. 94.
        Weltall 55. 56. 70—73. 79.
      Fürstenkapelle 25.
    S. Trinita 18.
  Konzil (1439) 30. 31.
  Palazzo della Signoria 13. 17—19.
  Sammlungen:
    S. Appollonia (25).
    Casa Buonarroti 6. 9. 11.
    Galleria antica (Akademie):
      David 11—19. 95.
      Fluß-Modell 72.
    Museo Nazionale:
      Bertoldo (6).
      Donatello (18). 19.
      Michelangelos Bacchus 11—13.

Florenz (Fortsetzung):
Sammlungen (Fortsetzung):
Uffizien:
Antiken 85.
Michelangelos Madonna 1—6. 10. 11.
Statuen außen 68.
Zeichnungen 74—76.
Fratzen als Sinnbild 65—67. 78.

Gallo, Jacopo 12.
Giannotti, Fra Girolamo 95.
Gimignano, San 32. 39.
Giocondo, Fra 28.
Greif als Sinnbild 83. 84.

Harpyen als Sinnbild 40. (42).
Hiob 22. 70. 94.
Hydren als Sinnbild 40. 42.

Jesu Namenszug 32.
Johannes der Evangelist 22. 34. 48. 49. 58. 91.
Johannes der Täufer 48.

Kolumbus 27.
Krug als Sinnbild 66.
Kupferstich, Florentiner (5).

Landino, Cristoforo 1. 13. 25. (28). (39). 40. (42). 43. (44). 47. 51. (57). 70. 80. 82—84.
Leonardo da Vinci 2. 11. 16.
Leonardo, San (38).
Lippi, Fra Filippo 24. 88.
London, British Museum 77.
Lorenzo, San (der Heilige) 34. (38).
Löwe als Sinnbild 40. 91.

Marsilio Ficino 58.
Medici:
Clemens VII. 52. 56.
Cosimo 5. 24. 28. 29. 36. 38. 49. 87.
Cosimos Eltern 29. 33.
Cosimos Söhne Piero und Giovanni 29. 44.
Cosimo I., Herzog 18. 54. (83).
Giuliano der Ältere, Pieros Sohn 44. 52. 73.
Giuliano, Herzog von Nemours, Bruder Leos X. 52—55.
Medici (Fortsetzung):
Leo X., Sohn des Lorenzo il Magnifico 52. 53.
Lorenzo il Magnifico, Pieros Sohn 1. 5. 6. (25). 32. 44. 52. 69. 73.
Lorenzo, Herzog von Urbino, Neffe der beiden Päpste 52—54.
Palast 47.
Wappen 5. 25. 46. 57.
Michelangelo:
s. Florenz, Rom, Turin.
David-Statue aus Bronze 16. 18.
Juliusdenkmal 20—23. (72). 74. 86. 87. 93. 95.
Modellstudium (9).
Schlacht bei Cascina 9. 11.
Monatsdarstellungen 75. 76.
Muscheln als Sinnbild 25. 29. 65. 78. 82. (83). 85.

Padua 87.
Paris, Louvre 21. (72).
Paulus, Apostel 21. 22. 50. 65.
Pelikan als Sinnbild 83.
Pesello, Giuliano (28).
Petrus 49. 50.
Plato 58—62. 95. 96.
Poliziano, Angelo 1. 6.

Raffael 11.
Robbia, Luca della 24. 39. 63. 87.
Rom:
Peterskirche:
Grab Pauls III. 68.
— Sixtus' IV. 68.
Pietà Michelangelos 7.
S. Pietro in Vincoli 10. 11. 21. 75. (85).
Sixtinische Kapelle 8—11. 86—88.
s. Gallo.
Rose als Sinnbild 47.

Sangallo, Aristotile da 74—76.
Savonarola 13—19. (46). 59—62. 70. 86. 94—112.
Sibyllen 3. 8. 11. 22. 90. 93.
Siena (25).
Sokrates 62.
Stefano, San (der Heilige) 34.
Sternenhimmel 26—29. 33. 37. 43. 46. 48.

Strozzi, Maddalena, s. Doni.
— Wappen 6.

Tedeum 33—39. 50. 51. 63. 87.
Toscanelli, Paolo 27. 28.
Tugenden 67—69.
Turin 11.

Udine, Giovanni da 71. 79.
Urne als Sinnbild 29—31. 84.

Varchi, Benedetto 53. 54. 79. 80.
Vasari 54. 56.
Vergil 61.
Verrocchio 18. 41.
Violi, Lorenzo di (16). 17.
Vitruv 28.

Waffen als Sinnbild 65. 70. 71.
Widder als Sinnbild 82. 83.
Wien, Hofmuseum (6).

Von dem Verfasser des vorliegenden Werkes erschien im gleichen Verlage:

FORSCHUNGEN

ÜBER

FLORENTINER KUNSTWERKE.

Mit 13 Tafeln und 13 Textabbildungen.

Folio. 1902. In Leinwand gebunden 30 Mark.

Inhalt:

I. Die Paradieses-Thür Lorenzo Ghiberti's.
Erläuterungen: 1. Die Dom-Aufnahme und der Tempel zu Jerusalem. 2. Urkundliche Angaben über die Anfertigung der Thür.

II. Die Hauskapelle der Medici.
Erläuterungen: 1. Gebet unter dem Namen Bernhard's von Clairvaux. 2. Zwei Weihnachtslieder von Lucrezia de' Medici.

III. Andrea del Castagno's Fresko der Dreieinigkeit in der Kirche der Annunziata (1899 entdeckt).
Erläuterungen: Die Stiftung der Kapelle. 2. Die Aufdeckung des Freskos.

IV. Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti (1898 entdeckt).
Erläuterungen: 1. Die Madonna della Misericordia. 2. Beitrag zur Familiengeschichte der Vespucci. 3. Bildnisse von Mitgliedern der Familie Vespucci.

Tafeln:

I. Die Paradieses-Thür Lorenzo Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz.

II. Entwurf der Paradieses-Thür von Lionardo Bruni.

III. Paradieses-Scenen, erstes Relief der Paradieses-Thür.

IV. Empfang der Königin von Saba durch Salomo, letztes Relief der Paradieses-Thür.

V. Lorenzo Ghiberti's Selbstbildnisse, an der früheren Thür um 1420 und an der Paradieses-Thür um 1448.

VI. Madonna, das Christkind verehrend, Bild von Fra Filippo Lippi im Kgl. Museum zu Berlin.

VII. Madonna, das Christkind verehrend, Relief von Andrea della Robbia im Museo Nazionale zu Florenz.

VIII. Dreieinigkeit, von drei Heiligen verehrt, Fresko von Andrea del Castagno in der Annunziata-Kirche zu Florenz.

IX. Kopf des h. Hieronymus aus dem vorgenannten Fresko.

X. Beweinung Christi und Madonna della Misericordia, Fresko von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti zu Florenz.

XI. Madonna della Misericordia mit der Familie Vespucci, obere Hälfte dieses Freskos.

XII. Zwei Heilige aus der Beweinung Christi, der untern Hälfte desselben Freskos, vielleicht Bildnisse der Stifter Ser Nastagio und Marco Vespucci.

XIII. Stammbaum der Familie Vespucci.

Von dem Verfasser des vorliegenden Werkes erschienen im gleichen Verlage:

Die Kunst in den Athos-Klöstern.

Mit 19 Textabbildungen, 1 Karte, 7 lithographierten und 23 Lichtdrucktafeln.

4. 1891. Kartonniert 20 M.

Arnold Böcklin.

Rede bei der Gedächtnisfeier zu Florenz im Palazzo Medici-Riccardi am 27. Januar 1901.

8. 1901. Geh. 60 Pf.

Unsere heutige Baukunst.

Antrittsvorlesung, gehalten am 9. Februar 1895.

8. 1895. Geh. 60 Pf.

De Sculptura von Pomponius Gauricus.

Mit Einleitung und Uebersetzung neu herausgegeben.

8. 1886. Geh. 6 M.

Der Kurfürstentag zu Nürnberg im Jahre 1640.

Ein Beitrag zur Geschichte des Dreissigjährigen Krieges.

8. 1883. Geh. 6 M.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

JAN 1 1 1966

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRAR

JAN 1 1 1966

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRAR